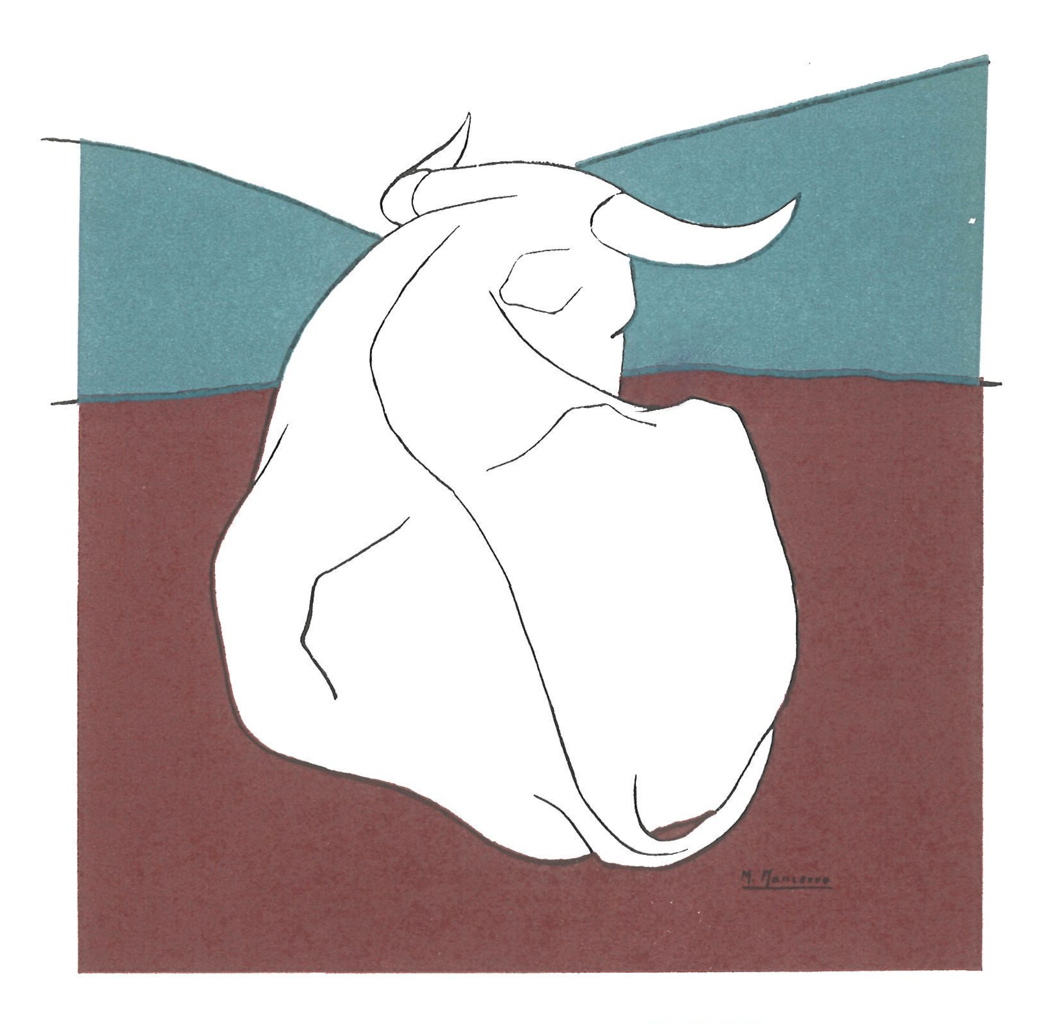
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
MARZO 1962
147

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3.875-1958

FUNDADOR

PEDRO LAIN ENTRALGO

DIRECTOR

LUIS ROSALES

SUBDIRECTOR

JOSE MARIA SOUVIRON

SECRETARIO

FERNANDO MURILLO RUBIERA

147

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 2440600
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontáneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. Librería La Universitaria. Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—Don Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro*, Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia). — Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora General de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Santo Domingo* (República Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Boyacá y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador).—Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (El Salvador).—Don Manuel Peláez, P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas).—Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Guatemala). Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras). — PP. Paulinos. Casa Cural. Apartado número 2. *San Pedro de Sula* (Honduras).—Librería La Idea. Apartado Postal 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México*, D. F. (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua).—Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, 3. *Panamá* (República de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza Sh. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico). — Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gercontrasse, 25 - 29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (Francia).—Librairie Mollat, 15 rue Vital Charles. *Burdeos* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal). — Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (S T H.) *Dublín* (Irlanda)

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 2440600

MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas
Suscripción anual... ... ... 190 pesetas

IMPRENTA NACIONAL DEL BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO - TRAFALGAR, 29 - MADRID-10

NUMERO 147 (MARZO 1962)

Páginas

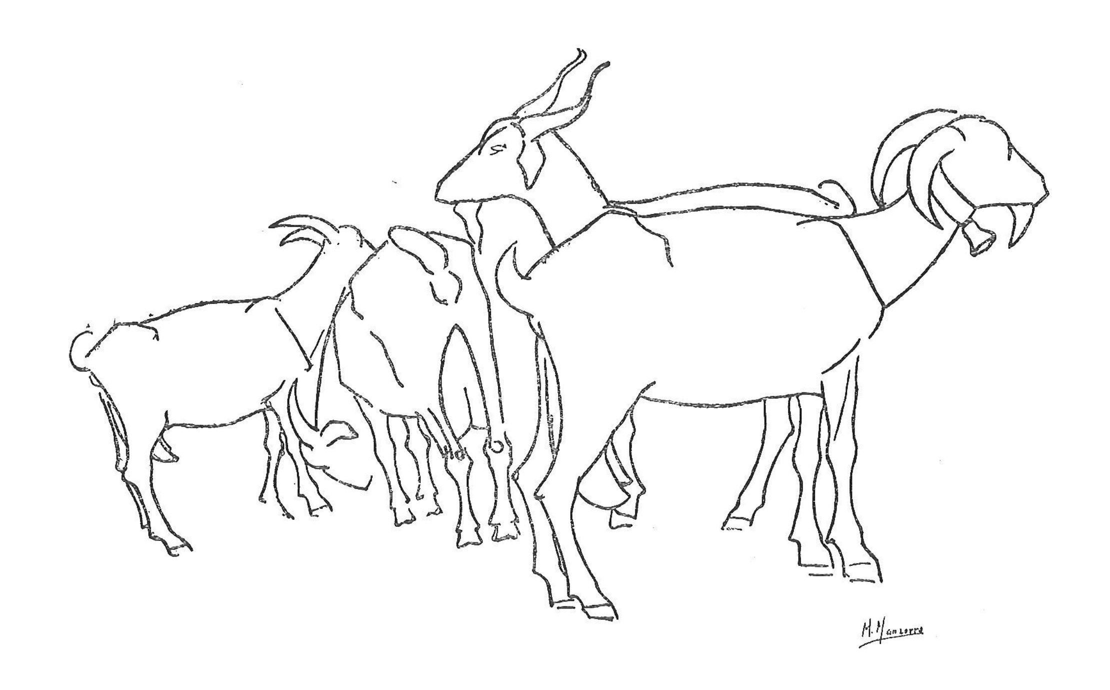
ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Manzorro.



ARTE Y PENSAMIENTO

EL PROBLEMA DE LA COMUNICACION INTERPERSONAL

POR

PEDRO LAIN ENTRALGO

I

Entremos rápidamente *in medias res* y hagamos de la más trivial experiencia cotidiana nuestro punto de partida. Salgo de mi casa y me encuentro con un conocido. Viene el hombre hacia mí, nos damos el ritual apretón de manos, y entre nosotros se cruza el siguiente mil veces repetido diálogo: «¿Qué tal, cómo está usted?» «Bien, ¿y usted?» «Bien, gracias.» Imaginemos que estas palabras poseen cierta autenticidad; supongamos que no son pura fórmula de cortesía social. Mi conocido y yo las hemos pronunciado pensando más o menos atentamente en nuestro respectivo «estado» y en el «estado» del otro, y adquiriendo a la vez, todo lo fugaz y superficialmente que se quiera, cierta conciencia del ajeno «estar bien» a que nuestras respectivas respuestas aluden. Entre mi conocido y yo ha habido verdadera comunicación: cada uno de nosotros ha manifestado algo al otro (que «está bien») con la íntima seguridad de que su mensaje ha sido rectamente percibido. Y puesto que tanto él como yo nos juzgamos mutuamente «personas», acaso caigamos en la tentación de afirmar que ese diálogo nuestro ha sido una auténtica «comunicación interpersonal». ¿Lo ha sido en rigor? Tratemos de verlo.

Un examen atento de la realidad de tal coloquio permite discernir en él un primer plano, constituído por el *sentido objetivo* de las palabras que mi conocido y yo hemos pronunciado. Reducida a él, nuestra comunicación ha sido *mutuo entendimiento:* yo entiendo lo que él quiere decirme cuando me comunica que «está bien», y él me entiende cuando, a mi vez, yo le correspondo diciéndole que «estoy bien». Pero este mutuo entendimiento nuestro, ¿es real y verdaderamente interpersonal, indica que la realidad de mi persona ha entrado en verdadera comunicación con la realidad de la persona del otro? Si mi conocido y yo nos hemos limitado a entender el sentido objetivo de nuestras palabras, la respuesta tiene que ser resueltamente negativa. Entendiendo yo lo que la expresión «estoy bien» quiere decir cuando otro hom-

bre la pronuncia, lo que entonces hago es saber en acto qué «quiere decir» tal expresión verbal dentro del mundo en que ambos vivimos; demuestro con ello conocer suficientemente el idioma en que el otro me habla, mas no paso de ahí. Dilthey diría que esa dual y modesta hazaña nuestra pertenece de lleno a una de las formas más elementales de la comprensión: la comprensión «lógica». Yo percibo y aprehendo en tal caso el objeto intencional de una expresión hablada; más precisamente, la noción objetiva de lo que para los hombres como yo, acaso para todos los hombres, es eso de «estar bien». Entre mi conocido y yo se ha establecido así cierta comunidad: la fría y transparente comunidad interhumana que se produce cuando yo hablo con otro hombre y coinciden plenamente los objetos de nuestros actos elocutivos e intelectivos. El otro y yo vivimos entonces en el seno de un *mundo común* a la vez ideal y objetivo. Sin ese diálogo mío con el otro —más simple y radicalmente: sin el otro— no podría existir para mí un «mundo»; Husserl ha sabido demostrarlo con todo el rigor deseable.

Pero reducido a la condición de «mediador necesario» para la constitución de un mundo común, ¿puede el otro ser para mí el término y la fuente de una genuina relación interpersonal? Cuando mi convivencia con otro hombre queda limitada a la constitución de un común mundo objetivo, ¿puedo decir que *mi* persona se ha comunicado real y verdaderamente con *su* persona? En modo alguno. La comprensión lógica, enseñó el madrugador Dilthey, no permite acceder al «misterio de la persona». La mutua intelección verbal, dirá más tarde Nédoncelle, es causa de participación o de asimilación entre las conciencias intercomunicantes, no de real y verdadera «comunión». Más que el «fondo de mi persona», lo que ahora en mí se ha comunicado con el otro es esa particular y superficial determinación de mi actividad personal que los filósofos suelen llamar «yo noético». Los sujetos aparentes de nuestra comunicación somos ahora «él» y «yo» en cuanto «yos noéticos»; lo cual, ya Kant lo había hecho ver *(Kr. der r. V.*, B. 404), vale tanto como decir que entonces se han comunicado entre sí «él» y «él» o «ello» y «ello». Más radical y expeditivo que el propio Kant, Heidegger afirmará que el verdadero sujeto de esta comunicación es *das Man,* el «se»: yo y el otro, en tanto que titulares y representantes de lo que en nuestro mundo «se» dice y «se» sabe. No hay duda: cuando mi conocido y yo nos limitamos, con ocasión de nuestro encuentro, a entender la significación objetiva de nuestros respectivos saludos, la comunicación entre nosotros no ha sido real y verdaderamente «interpersonal». ¿Cuándo llegará a serlo? ¿Cuándo la emisión y la percepción de nuestros saludos hará que sea genuina-

mente «interpersonal» la relación entre el otro y yo? Para responder con un mínimo rigor a estas interrogaciones, tratemos de saber previamente lo que una persona es.

II

Mil y mil veces ha sido repetida la definición de Boecio: «Persona es una sustancia individual de naturaleza racional.» Pero esta fórmula no satisface. La enunciación del género próximo —«sustancia individual»— no expresa de manera cabal la consistencia metafísica de la persona, en cuanto *suppositum ut quod* del ser humano. La declaración de la diferencia específica —«naturaleza racional»— deja de nombrar notas no menos esenciales que la «racionalidad» y no alude a la que ontológica y fenomenológicamente es ahora fundamental. En tal caso, ¿cuál habrá de ser nuestro concepto? Sería aquí impertinente una exposición detallada de lo que en la historia del pensamiento moderno, sobre todo a partir de Kant, ha sido la idea de persona. Me contentaré con decir, con Ferrater Mora, que el concepto de persona ha ido experimentando progresivamente un cambio fundamental en dos respectos: «En primer lugar, en lo que toca a su estructura. En segundo término, en lo que se refiere al carácter de sus actividades. Con respecto a la estructura, se tiende a abandonar la concepción sustancialista de la persona para hacer de ella un centro dinámico de actos. En cuanto a sus actividades, se tiende a contar entre ellas las volitivas y las emocionales tanto o más que las racionales. Solamente así, piensan muchos autores, sería posible evitar realmente los peligros del impersonalismo, el cual surge tan pronto como se identifica demasiado la persona con la sustancia, y ésta con la cosa, o la persona con la razón, y ésta con su universalidad» (1).

Bien conocida es la definición de Max Scheler: persona es «la concreta y esencial unidad entitativa de actos de esencia diversa que en sí —no, por tanto, *quoad nos*— antecede a todas las diferencias esenciales de actos y, en particular, a la diferencia entre percepción externa y percepción interna, querer interno y querer externo, sentir, amar, odiar, etc., externos e internos. El ser de la persona *fundamenta* todos los actos esencialmente diversos». La persona es, pues, el centro y el fundamento de los actos del individuo humano. Bien; pero ¿en qué

---

(1) *Diccionario de Filosofía*, s. v. «Persona». Al término del artículo consigna el autor una amplia bibliografía acerca de la noción de persona. Han estudiado la historia del término «persona», TRENDELENBURG, en *Kantstudien*, XIII (1908), H. 1, y HIRZEL, *Die Personbegriff und Name derselben im Altertum*, «Sitzungsber. der kgl. Bayr. Akad. der Wiss.», 1944, 10. Abhdlg.

consisten real y formalmente esta «fundamentación» y aquella «unidad»? El hecho de que la persona sea una realidad esencialmente distinta de la cosa, ¿obliga a echar entera y definitivamente por la borda el concepto de sustancia?

Xavier Zubiri ha sabido actualizar el concepto metafísico tradicional sustituyendo la noción de «sustancia» por la de «sustantividad» e introduciendo explícitamente, con intención a la vez fenomenológica y metafísica, la noción de «propiedad». El hombre está compuesto de muchos elementos sustanciales de carácter material y de un elemento sustancial de carácter anímico; pero, pese a tal diversidad sustancial, el individuo humano es formalmente uno, y lo que le constituye como tal es su sustantividad. Ahora bien: ¿en qué consiste la sustantividad del hombre? ¿Qué es lo que hace posible la sustantividad humana?

En cuanto individuo orgánico y viviente, el hombre es un ser cuya sustantividad se halla caracterizada por la independencia respecto del medio y el control específico sobre él. La estructura material del organismo basta en el animal para el cumplimiento de esas dos operaciones. No así en el hombre. A éste, su misma estructura somática le coloca en la situación de tener que inteligir para asegurar su sustantividad. Por consiguiente, *la inteligencia sentiente es la radical y última posibilidad de sustantividad que el hombre posee.* Es posibilidad *radical:* la inteligencia entra en juego porque el resto del organismo no es suficiente. Es también posibilidad *última,* aunque de hecho y solamente de hecho. El hombre, en suma, es un *animal de realidades.*

¿Cuál es el carácter formal de la sustantividad humana? Indudablemente, el ser persona. Además de ser animal de realidades, el hombre es persona, realidad personal. Trátase, pues, de saber en qué consiste esto de ser una «realidad personal».

Es, por lo pronto, ser «yo»; un «yo» no opuesto impersonalmente al no-yo, sino a los otros «yos» con que el hombre se encuentra, al tú y al él. En consecuencia, es también un «mí», el «mí» de la expresión «yo soy mí mismo»; expresión en la cual se alude a una mismidad que no es mera identidad, sino intimidad metafísica. El «mí mismo» me remite así a un estrato de mi realidad todavía más hondo: a la estructura real y pre-vivencial de la realidad que yo soy. Y esta estructura consiste en que anteriormente a toda vivencia y como condición de toda vivencia de «mí mismo», yo soy mi «propia» realidad; soy una realidad que me es propia. Esto es lo decisivo: mi mismidad es personal en cuanto formalmente apunta a este momento de «propiedad». *La sustantividad de propiedad es, pues, lo que constituye la persona.* Alguien es persona no sólo porque puede decir «yo soy

mí mismo», sino, en definitiva, porque puede decir «yo soy mío». Ser persona es ser estructuralmente «mío». «Ser mío» es el fundamento estructural de la vivencia del «me» («*me* parece cierto», «la realidad que *me* es propia»); la cual es a su vez el fundamento de la vivencia del «mí» en cuanto mismo. Y la nota estructural constitutiva de la «propiedad» así entendida es la inteligencia; porque la inteligencia consiste formalmente en la capacidad de enfrentarse con la realidad de uno mismo y con la realidad de las cosas; esto es, con la realidad en cuanto tal.

Pero no se entendería lo que real y efectivamente es una persona humana si en relación con ella no se hiciese una distinción esencial. En la estructura de la persona hay que distinguir la *personalidad* y la *personeidad*. Aquélla es el carácter de la persona en un sentido operativo: la figura psicológica y moral que el hombre va cobrando por obra de sus propias acciones. Esta otra es el carácter de la persona en un sentido constitutivo, tocante a la estructura de su realidad propia: la raíz estructural de la personalidad operativa y vital. La personalidad es algo que se adquiere, y a que se llega, es un proceso; la personeidad es algo de que se parte. La personalidad se tiene; la personeidad se es desde el instante mismo de la concepción.

Cabe preguntarse, en fin, por la posición de la persona en la sintaxis del universo. Por ser realidad «propia», esto es, una sustantividad con independencia frente a toda realidad y control sobre ella, el hombre como animal personal se halla situado en pertenencia propia frente a todo lo demás: frente a las cosas, frente a sí mismo y hasta frente a Dios. Pero por tratarse de una sustantividad constituída por sustancialidades, ésta su pertenencia es esencialmente relativa; en ello consiste la finitud de la persona humana. El hombre, animal de realidades y de sustantividad personal, es un «relativo absoluto» (2). Y por esto, como dice Ferrater Mora, la realidad de la persona humana debe oscilar continuamente entre la absoluta «propiedad» y la absoluta «entrega».

(2) X. Zubiri: *El problema del hombre*, en «Indice», XII, núm. 120, diciembre de 1958. «Esta concepción de la persona —dice de la suya el propio Zubiri— tiene puntos de contacto con la de Boecio. Pero, sin embargo, no coincide formalmente con ella. Primero, porque es distinto el concepto de inteligencia. Y segundo, porque la concepción de la realidad personal como carácter formal de una sustantividad hace de aquélla algo más que un modo conclusivo de las sustancias que la constituyen, aunque jamás pueda hacerse caso omiso de éstas en la concepción de la sustantividad personal.»

III

Pero *si esto es «ser persona», ¿no será ahora cuando con no sospechada* agudeza surja ante nosotros nuestro problema? ¿Cómo dos «sustantividades de propiedad» pueden comunicarse realmente entre sí? ¿Cómo puede ser *común* lo que de tan radical y constitutivo modo es *propio?* Llamar «interpersonal» a la comunicación entre un hombre y otro, ¿no será, en definitiva, perpetrar una tosca *contradictio in adjecto?*

Moviéndose lúcida y animosamente entre el solipsismo y el monismo metafísico, Scila y Caribdis de toda la antropología moderna, Scheler —el Scheler de *Wesen und Formen der Sympathie*— pensó que la comunicación interpersonal es efectivamente posible, y que tiene su mecanismo propio en la «coejecución» *(Mitvollzug)*. Cuando un acto personal se manifiesta expresivamente hacia la persona de otro hombre, y éste percibe la expresión ajena con abierta voluntad de convivencia, ambos se comunican entre sí coejecutando individualmente la vivencia de que esa expresión era a la vez símbolo y realización somática. «La persona —afirma una y otra vez Scheler— sólo puede sernos dada *coejecutando* sus actos: cognoscitivamente, en el *comprender* y el *convivir;* moralmente, en la *secuacidad* respecto del modelo.» Para Scheler, convivir humanamente es coejecutar actos personales.

La comunicación entre hombre y hombre así establecida sería verdaderamente personal, tanto porque el ser de la persona queda ónticamente constituído por sus actos —«sustancia de actos» llama a la persona otra famosa fórmula scheleriana— como porque es la vivencia de uno de tales actos lo que en aquélla realmente se comunica. Y sería además comunicación genuina, porque originariamente es *una* y *la misma* vivencia lo que por una y otra persona se coejecuta en el acto comunicativo. Convivir humanamente no es tan sólo, para Scheler, coejecutar actos personales; es también, y en ello consistiría el verdadero fundamento de la convivencia humana, vivir simultáneamente *las mismas* vivencias.

El problema psicológico y gnoseológico de la *percepción interna* fué una de las más tempranas preocupaciones intelectuales de Max Scheler y pieza maestra de su polémica contra el pensamiento moderno (3). Este, desde Descartes, venía afirmando que la percepción interna es a

---

(3) *Ueber Selbsttäuschungen,* en «Zeitschrift für Pathopsychologie», 1911; *Die Idole der Selbsterkenntnis,* en «Abhandlungen und Aufsätze» (Leipzig, 1915), y luego en «Vom Umsturz der Werte» (Leipzig, 1919) y, por supuesto, «Der Formalismus in der Ethik» y «Wesen und Formen der Sympathie».

la vez percepción de sí mismo y fuente de toda certidumbre; por tanto, saber superlativamente cierto. Pues bien: frente a esa opinión tradicional —tan «comprensible de suyo», tan intocable en apariencia—, Scheler sostendrá resueltamente: *a)* que la percepción interna es por sí misma falible, porque *siempre* supone y exige la participación del cuerpo; y *b)* que esa percepción, aun siendo interna y mía, *no es siempre y necesariamente* intuición de uno mismo, del propio yo. Así como *un mismo* contenido de mi percepción interna puede darse como «mío» en instantes de mi curso vital muy alejados entre sí —con otras palabras: así como *un mismo* sentimiento puede pertenecer a mi propio yo en las más distintas emergencias de éste—, así también *una y la misma* vivencia podría darse simultáneamente en varios yos individuales. En la convivencia interpersonal comienza siendo sujeto psíquico un *yo-nosotros,* el cual se convierte en *yo-y-tú* tan pronto como la realización somática de la vivencia convivida gana suficiente intensidad en cada uno de los individuos intercomunicantes. «En la medida en que un hombre viva atenido a los estados de su cuerpo —escribe Scheler en *Esencia y formas de la simpatía—,* en esa medida quedará para él cerrada la vida psíquica de sus semejantes e incluso su propia vida psíquica. Y en la medida en que se eleve sobre aquéllos y tenga conciencia de su propio cuerpo como de un objeto, y sus vivencias psíquicas queden purificadas de las sensaciones orgánicas siempre dadas con ellas, en esa medida se extenderá ante su vista el orbe de las vivencias ajenas.» Y esto podrá acontecer porque las vivencias que dan a la comunicación interpersonal su contenido específico son para cada persona tan «propias» como «ajenas».

Pero aquí, precisamente aquí, está el verdadero nudo de la cuestión. ¿Es cierto que cuando yo me comunico personalmente con otro —cuando el otro es para mí un *tú* y no un *él—,* ambos estamos compartiendo *la misma* vivencia? Estando yo alegre con y por la alegría de mi amigo, ¿es esa alegría *una* y la *misma* en mi amigo y en mí? En el tópico coloquio de salutación antes consignado, ¿es inicialmente *una* y la *misma* la vivencia de «estar bien» a que las palabras del saludo se refieren cuando en ambas bocas son sinceras? Me permito dudarlo. Hablando de la función comunicativa de las expresiones, dice Husserl en sus *Investigaciones lógicas:* «Si el carácter esencial de la percepción consiste en un intuitivo *opinar (Vermeinen),* que aprehendemos una cosa o un proceso como presente..., entonces el tomar nota de la notificación es la mera percepción de la notificación misma.» El tomar nota *(die Kundnahme)* es en tal caso una percepción de la notificación *(die Kundgabe);* ver la expresión de la alegría es, en cierto modo, ver la alegría. Pero el «aprehender»

que ese «ver» lleva intrínsecamente consigo no es fenomenológicamente equivalente al que realiza en mí la vivencia de sentir la alegría «propia»; en el primer caso se trata, para decirlo con Husserl, de una «aprehensión real y efectiva» *(wirkliches Erfassen)*, y en el segundo, de una «aprehensión presuntiva u opinada» *(vermeintliches Erfassen)*. «Ver» la alegría ajena en una expresión alegre sería en rigor un «ver opinando»; y esto acaece irremisiblemente así —lo diré con Scheler y contra Scheler—, porque toda vivencia es *ab initio* a la vez psíquica y somática. En cuanto inicialmente se realiza en mi cuerpo, la vivencia de la alegría ajena es desde su comienzo *mía* y *sólo mía;* en cuanto libre y gustosamente apropiada por mi persona, esa vivencia sigue siendo en su plenitud *mía* y *sólo mía.*

Volvamos a nuestro punto de partida y consideremos de nuevo la fórmula de la salutación. Diciendo yo al otro que «estoy bien» —más precisamente: comunicándole que es buena la salud de mi cuerpo y el acto personal de hacer libre y gozosamente *mío* el sentimiento en que tal estado se me revela—, esa vivencia del «estar bien» supone en mí un *wirkliches Erfassen,* mientras que en él es y no puede dejar de ser un *vermeintliches Erfassen;* y lo mismo sucede, *mutatis mutandis,* con su «estar bien». Lo diré más concisa y radicalmente: comunicarse con otro a través de la expresión de sus actos personales es ir percibiendo desde fuera la sucesiva realización somática de su libertad.

¿Acaso no es así? Imaginemos por vía de ejemplo lo que realmente es la convivencia de la alegría ajena. *Ver* la alegría en el rostro de un hombre es *ir viendo* la sucesión de los movimientos faciales que integran la unidad figural y expresiva llamada «sonrisa». En cuanto acto emprendido o en cuanto acto cumplido, la unidad intencional de la sonrisa, ya existente en el primero de los movimientos faciales que iniciaron el proceso psicofisiológico de sonreír, trasciende la apariencia instantánea de ese particular movimiento y de todos cuantos le siguen: la alegría del otro —que en su raíz es para él un «estar alegre», no un «ir estando alegre», y de ahí que la realización temporal de esa y de todas las vivencias sea *durée* o «presente distendido»—, la alegría del otro, digo, subtiende unitariamente la sucesión de las operaciones somáticas que la realizan y expresan. No menos unitariamente la vivo yo cuando por convivencia —cuando la *veo* en la sonrisa que me la muestra— participo de ella. Mas ya he dicho que mi *ver* es y no puede no ser un *ir viendo*. Si el otro está real y verdaderamente alegre, su alegría será un presente distendido a través de los movimientos corpóreos que sucesivamente le expresan. ¿Podrá serlo para mí la alegría que convivo? De ningún modo. La

sucesión de los movimientos expresivos que yo *voy viendo* no es unívoca y necesaria: en cualquier momento, el otro, que con su libertad domina en todo o en parte la expresión de sí mismo, puede alterar el curso de la melodía cinética que su cuerpo ejecuta; y puesto que yo debo convivir su alegría anticipando presuntivamente la fracción de esa melodía todavía no ejecutada —«opinándola», diría Husserl—, síguese de ahí que mi vivencia *tiene que ser* insegura e incierta. Para quien la expresa sintiéndola realmente, la unidad intencional de la alegría es vivida como *duración segura* (4); para quien la convive a través de la expresión ajena, esa unidad intencional no puede ser vivida sino como *duración amenazada* de inseguridad e incertidumbre, porque la presente alegría del otro puede cesar bruscamente, u ocultarse como las aguas del Guadiana, o acabar mostrándose como pura comedia. Viendo la sonrisa del otro, yo estoy físicamente obligado a dos cosas: a vivir su alegría y a vivirla amenazadamente. De lo cual resulta que la posesión de mi propio mundo psíquico —mi autoposesión— no es sólo deficiente por la fragilidad de mi propia naturaleza y por la falibilidad de mi propia libertad, mas también, y aun sobre todo, por la radical imprevisibilidad de la libertad ajena.

Dentro de los límites y las condiciones de su libertad, el otro realiza libremente el carácter dativo de su existencia expresándose ante mí, y frente a él yo realizo el carácter compresencial de la mía, percibiendo a la vez la presencia cierta de una expresión que en todo momento es *pudiendo ser* otra cosa, y la compresencia incierta de lo que desde un «más allá» temporal y espacial concede sentido unitario, bien que necesariamente veteado de inseguridad y amenaza, a todo lo que para mí presente es ya pasado. Tiene razón Scheler afirmando que en mi encuentro con el otro yo convivo su alegría o su tristeza; pero yerra cuando sostiene que él y yo comenzamos viviendo *la misma* alegría, y que sólo por obra de una incipiente y autosentida realización intracorpórea llega a mostrarse *mía* esa común vivencia y a despertar en mí la conciencia de mi propio yo. Siendo comunes, esa alegría y esa tristeza son desde el primer momento vividas por él y por mí de un modo cualitativamente distinto: por él, en un acto de «aprehensión efectiva» y, por tanto, con certidumbre y seguridad; por mí, en un acto de «aprehensión presuntiva» y, por tanto, transidas de inseguridad e incertidumbre. El hecho de que mi experiencia del otro me lleve ontológicamente a descubrir «lo inaccesible en cuanto tal» (Ortega) y «la dimensión de lo no-revelado»

(4) En la medida en que la existencia intramundana es segura para el hombre.

(Sartre), tiene uno de sus más importantes fundamentos psicofisiológicos en esta radical diferencia cualitativa de nuestras vivencias con-vividas.

Todo lo cual cobrará un inevitable cariz dramático cuando las palabras no sean mera descripción teórica, sino vívida experiencia personal.

Si otro hombre me expresa con gestos mímicos y sonidos verbales su alegría, no sólo puedo yo dudar acerca de la íntima verdad de lo que me dice, sino que no puedo no dudar de ella, porque esta duda radical e ineludible es justamente la que me hace ver al otro como persona. Mi incertidumbre respecto de la intimidad del otro no es sólo ética y social; es también, de más radical modo, gnoseológica y metafísica. Percibir al otro como persona es experimentar física y sensorialmente su libertad y su propiedad; descubrir, como decía Dilthey, que en la realidad exterior a mí hay «unidades volitivas»; en suma, advertir que las posibilidades de mi existencia son desde su raíz misma composibilidades, y que éstas se hallan doblemente amenazadas por mi indefectible falibilidad y por la libertad originaria de las personas con quienes mi futuro es composible. Yo no puedo convivir humanamente más que dudando.

Y esto es dramático, además de ser cierto, porque yo, hombre, no quiero y no puedo aceptar mi propio límite. ¿Hay acaso algún orden de la actividad humana en que coincidan el límite y la meta? En mi relación con la persona del otro, yo quiero, ante todo, compañía real y efectiva, no sólo cooperación objetiva y externa; en el otro busco el «amigo», no sólo el «socio» y el «camarada». Pero he aquí que, *por sí sola,* mi instancia amorosa en la intimidad de ese otro no me permite salir de la incertidumbre: ha de partir de ésta, porque el otro me es persona en cuanto me es incierto, y a ella me conduce, porque no puede caberme certidumbre en mi inventiva «recreación» de lo que dentro de esa alma acaece. Cuando alguien me dice algo tan trivial como «me alegro de verte bien», sus palabras —si no son para mí fórmula inane— tienen que dejarme en invencible, azorante perplejidad.

En la relación interpersonal, la vida personal del otro se me escapa y mi vida personal se escapa al otro. «Persona», ¿no es acaso el nombre que los antiguos romanos daban a las máscaras que los actores teatrales ponían sobre su rostro? La relación entre dos «personas», ¿vendrá a ser, según esto, algo semejante al recíproco «no me conoces, no me conoces», con que las máscaras del Carnaval de antaño se saludaban entre sí? La convivencia interhumana, ¿estará condenada

a ser, cuando pretende ser auténtica, un puro, un angustioso vértigo carnavalesco? Recordemos la doctoral y prosaica dolora de Campoamor:

Sin el amor que encanta,
la soledad del ermitaño espanta.
Pero es más espantosa todavía
la soledad de dos en compañía.

¿Es posible deshacer esa «soledad de dos en compañía?» Si el amor instante no es *por sí solo* capaz de ello, ¿cómo habrá de ser el amor para que la compañía no sea ocasión de más intensa soledad? ¿En qué consistirá ese «amor que encanta» de que nos habla la cuasi poética reflexión campoamorina?

IV

La persona es «sustantividad de propiedad», dice Zubiri, y nuestro análisis de la comunicación interpersonal nos ha demostrado que esa definición es tan cierta en el orden metafísico como en el orden psicofisiológico. ¿Cómo entonces es posible la comunicación interpersonal? ¿Cómo puede ser verdaderamente *común* lo radicalmente *propio?* ¿Cómo la convivencia interhumana puede ser y es con tanta frecuencia auténtica compañía? Acaso llegue a mostrárnoslo un análisis detenido del libro X de las *Confesiones,* de San Agustín.

En el momento culminante de sus *Confesiones,* surge en el espíritu del santo una viva preocupación por el sentido y la suerte de las palabras que escribe. Esas palabras son dichas a Dios y a los hombres. Dios, que lee en el fondo de los corazones, sabe que son verdaderas; pero los hombres, que «no pueden aplicar su oído a mi corazón, donde soy lo que soy» (X, 3, 4), ¿cómo lo sabrán? San Agustín se halla íntimamente convencido de que ese saber no será nunca satisfactorio si sólo se apoya en su personal esfuerzo por demostrar la verdad de lo que escribe: «Me confieso a ti, Señor —declara—, para que me oigan los hombres, a los cuales no puedo probar que confieso cosas verdaderas» (X, 3, 3). Entonces, ¿por qué escribe? ¿Por qué San Agustín no ha querido limitarse a decir a Dios, en el seno mismo de su alma, la verdad íntegra de su vida? ¿Por qué, en suma, no calla su pluma todo lo que no puede objetivamente demostrar?

Pero si la *verdad personal* de lo que el santo dice no puede ser «demostrada» como se demuestra la *verdad objetiva* de un teorema matemático o de un descubrimiento físico, sí puede ser «creída» por quienes se decidan a oírla con buen ánimo, y ganar así, en el espíritu

de éstos, la peculiar evidencia de que goza aquello en que de veras se cree. «Créenme aquellos cuyos oídos abre para mí la caridad», afirma, a manera de respuesta satisfactoria, este caviloso confesor de sí mismo. Y luego reitera: «Quieren, sin duda, saber por confesión mía lo que yo soy en mi interior, allí donde no pueden penetrar con la vista, el oído y la mente. Dispuestos como están a quererme, ¿no lo estarán también a conocerme? Porque la caridad por la cual ellos son buenos les dice que no miento cuando hablo de mí, y ella misma me cree en ellos» (X, 3, 4). *Caritas omnia credit,* había escrito San Pablo *(I Cor.,* XIII, 7). Y Agustín añade, desarrollando antropológicamente la sentencia paulina: créelo todo la caridad «entre aquellos a quienes, mutuamente unidos, ella hace unos», *quos connexos sibimet unum facit* (X, 3, 3) (5).

El pensamiento del autor de las *Confesiones* es diáfano. Hablando de sí mismo a Dios —hablando, por tanto, en purísima verdad, porque quien no habla en verdad no habla a Dios—, quiere ser rectamente conocido por los hombres. Habla a los hombres a través de Dios, y tal proceder es a sus ojos el único valedero: «Ni una palabra de bien puedo decir a los hombres si antes no la oyeres Tú de mí», dice textualmente (X, 2, 2). Muévele a ello un propósito de confesión y edificación: quienes por sus palabras le conozcan pecador y converso quedarán íntimamente abiertos y permeables a la palabra fundamentante, renovadora y salvífica de Dios. Pero ¿cómo él, hombre, criatura capaz de ocultar y mentir, podrá ser en verdad conocido? Por lo pronto, haciendo que esa verdad suya quede expuesta de manera no absurda; más aún, de manera «razonable». Ante los hombres, ¿vale de algo tener «razón», si no se tienen «razones»? Esto, que sin duda es necesario, no es, sin embargo, suficiente. La declaración razonable de la intimidad de un hombre es, a lo sumo, verosímil, y por sí misma nunca logrará pasar de ahí: la posibilidad de la mentira perfecta no puede y no debe ser excluída cuando se intenta una interpretación racional y cautelosa de la conducta humana. Para que la confesión *verosímil* llegue a ser en el alma de quien la lee o escucha confesión *verdadera* es preciso que el lector o el oyente *la crean.* Convertidas en «motivos de credibilidad», las «expresiones razonables» obtienen así, transracionalmente, mas no irracionalmente, el asentimiento íntimo de quien las recibe, y de *parecerle razonables* pasan por vía de creencia *a serle verdaderas;* y lo son con una «verdad» y una «evidencia» cualitativamente distintas de las que ofrecen el cono-

(5) Lo mismo afirmará el santo en su comentario a San Juan: «Cogitationes cordis nostri (nondum) invicem videmus... et tamen invicem nobis credimus quod invicem diligamus» (*In Ioan.,* tr. 77, n. 4).

cimiento intelectual de la naturaleza y la demostración matemática, aunque no absolutamente ajenas a ellas. Entre el creyente y el creído se establece así un vínculo personal más hondo y eficaz que todas las convenciones y todos los contratos en que pueda desembocar la ordenación racional de la convivencia humana. Los hombres superficiales suelen llamar a este vínculo «confianza». Más radical que ellos, San Agustín pone su mirada en la forma cimera de la vinculación con el otro, y cristianamente la llama «caridad», esto es, «amor en Dios». Un amor de caridad a quien de sí mismo habla es, en quienes le escuchan, la única instancia capaz de abrirles creyentemente los oídos.

Conviene hacer aquí, sin embargo, una importante salvedad. El amor creyente, a que con tan orientadora y expresiva reiteración aluden los textos de San Agustín, no tiene por qué ser la caridad teologal y sobrenatural del cristianismo. Podrá serlo cuando el lector sea cristiano y cristianamente lea ese fragmento de las *Confesiones;* no lo será cuando el lector viva actual o habitualmente al margen de cualquier confesión cristiana. Trátase, en efecto, de un amor no sobrenatural—de un amor «natural», entendiendo ahora por «naturaleza» la que es propia de la persona humana—, susceptible, claro está, de sobrenaturalizarse. ¿De qué índole será tal amor? Cuando el otro me es objeto, la principal forma dilectiva de mi relación con él—no contando una posible operación perfectiva de mi persona sobre su individual naturaleza—es el amor de contemplación o distante. Cuando el otro es para mí persona, mi primaria vinculación con él es un amor de coejecución o instante. Cuando para el otro yo soy a la vez amigo y prójimo, ¿cuál será el vínculo amoroso que con él me una? Pienso que no será inadecuado llamar a ese vínculo *amor de coefusión o constante.*

En su forma dual y plenaria, este amor es, en efecto, co-efusión. Con mi creencia y mi donación yo me efundo hacia el otro, derramo hacia él mi realidad; con su donación y su creencia, el otro se efunde hacia mí. Nuestra convivencia hácese así mutua y ontológicamente coejecutiva, como la corriente de dos arroyos que se juntan. La peculiaridad esencial de la relación interhumana en que la amistad y la projimidad se funde es, pues, la coefusión.

Mas también la constancia, porque el amor coefusivo es *eo ipso* «amor constante». Quiero ser bien entendido. Llamando «constante» al amor de coefusión no quiero decir, sin más, que este amor sea perdurable o imperecedero. Desde el punto de vista de su temporalidad, el amor coefusivo es permanente sólo en su intención, porque en toda acción verdaderamente humana late la pretensión de un «siempre». Pero antes que predicar «permanencia», el adjetivo «cons-

tante» nos dice que la realidad a que él se refiere «consta»; y «constar», *con-stare,* es «ser cierta y manifiesta una cosa». Cuando el amor del otro es efusivo, con el otro no se está sólo en instancia; se está también, respecto de ese amor y respecto de la persona de que el amor procede, en con-stancia.

Basta lo dicho para advertir que la «constancia» —la acción y el efecto de hacer constar una cosa de manera fehaciente, según la Academia— puede ser entendida en dos sentidos muy distintos entre sí, uno objetivo y el otro personal. Según el primero, consta lo que objetivamente puede ser comprobado. Diciendo a uno «me consta lo que dices», le comunico tener prueba objetiva de la verdad de sus palabras y mi seguridad de poder tenerla de nuevo. La persona del otro queda en tal caso reducida a ser el soporte físico de una expresión comprobable, desaparece ante la objetividad de lo que ha dicho. Mas también puede constarme no ya lo que el otro me dice, sino el otro mismo, su propia persona. Cuando esto ocurra no diré al otro «me consta lo que dices», sino «me constas tú». O sea: «Puesto que tu amor hacia mí es efusivo —puesto que tu generosa efusión hacia mí me ha hecho constante tu ser—, tengo en ti una confianza anterior a la comprobabilidad objetiva de todo lo que tú puedas decirme.» Más concisamente: «Creo en ti.» Sólo quien así habla ama en el otro su *persona* y no alguna de sus *operaciones* o *cualidades;* sólo él tendrá derecho a hacer suyas estas iluminadoras palabras de Robert Browning a Elizabeth Barrett: «Todo lo que yo quiero decir es que te amo con un amor que te separa a ti de tus cualidades, que sabe discernir lo que en ti es esencial de lo accidental en ti.»

V

No sé lo que pensará el lector, llegado a este punto el desarrollo de nuestra reflexión —suya y mía— acerca de la comunicación interpersonal. Por mi parte, me atrevo a creer que nos hallamos en la recta vía. La comunicación interpersonal es para el hombre posible gracias al amor. Sólo cuando dos personas se aman efusivamente entre sí —dicho de otro modo: sólo cuando yo doy al otro, hecho vida en acto, algo de mi propio ser, y él me corresponde en igual forma—, sólo entonces hay entre ambos real y verdadera «comunicación». *Non intratur in veritatem nisi per caritatem,* dijo también San Agustín, y todos los órdenes de la actividad humana confirman la verdad de esa hermosa y fundamental sentencia. Amando a otro hombre con obras y con buenas razones, que también éstas pertenecen a la esencia

del amor y de la comunicación amorosa, yo me hago conocer por él; amándome él de manera semejante, se hace conocer por mí; y todo ello sin confusión metafísica de nuestros respectivos seres personales y, por consiguiente, sin que mis vivencias dejen de ser originaria y terminativamente *mías,* y las suyas, *suyas.* Sin convertirse en formal identificación, como Hegel y Von Hartmann pensaron, nuestra *comunicación* llega entonces a ser verdadera *comunión.*

Con lo cual nuevos problemas surgen ante nosotros. Así concebida su realidad profunda, ¿cómo la comunicación interpersonal se establece y manifiesta en el orden empírico? Y ya en un orden ontológico, ¿cuál es el alcance y la estructura de esa real, íntima y no confundente *communio amantium?* ¿Cómo dos personas pueden real y verdaderamente comunicarse su vida y su ser sin dejar por ello de ser personas, más aún, afirmando con ello al máximo su inamisible condición personal? Hoy deben quedar sin respuesta estas sugestivas interrogaciones. Después de todo, no hay lección que valga la pena si no acaba lanzando nuestra mirada hacia la línea visible de un horizonte próximo y hacia la invisible línea de un horizonte remoto. Y ya que con mis palabras sólo he podido ofrecer ruin posesión, déjeseme, al menos, que con mi silencio brinde muy amplia expectativa (6).

Pedro Laín Entralgo
Ortega y Gasset, 11
MADRID

---

(6) El lector a quien interese el tema lo encontrará más extensa y conclusivamente desarrollado en mi libro *Teoría y realidad del otro,* dos volúmenes; Madrid, «Revista de Occidente», 1961.

EL PRISIONERO

POR

JOSE LUIS GALLEGO

A su mujer.

1

EL PRISIONERO

(La voz dominó el aire...)

¡Cuán lejos estás! Sólo
tengo de ti tu nombre;
y los labios se duelen
de besar sólo eso.

Tú sabes que adoraba
—rosa a quien sigo fiel—
cortar mi soledad
a diario por mis campos,
porque sin esa flora
de claridad, mis brazos
no hallarían su puesto
—sólo el suyo— en la vida.

Pero tampoco ignoras
que, a veces, al tenerte,
fuiste mi soledad
tú, riéndote, besándome...
—¡Acuérdate de aquellos
leves meses purísimos!—

¿Cómo hallar, pues, extraño,
amada —Amiga— mía,
que hoy, lleno de tu ausencia,
anhele vaciarme
mediante tu figura:

cortar mi soledad
en ti, ¡mi campo alegre!,
grácilmente de nuevo...?

(... Y el aire devolvía
su... eco al prisionero...)

(Alcalá de Henares, 1944; 6 de septiembre, 3.^{er} aniversario.)

2

VERSOS SINTIENDO EL AIRE

(Patio central.)

¡... Oh, sí! Este aire —este aire
que en Burgos siempre está irguiéndose
(torso), aunque el cielo esté azul,
sin nubes—, aire es que duele,
que hace daño como una
ilusión dada a la muerte.

Ahora es verano; está julio
en su mismo centro; tiene
el sol su oro más claro
hecho un gran río fluyente,

y..., sin embargo, este aire
burgalés prosigue irguiéndose
—¿hasta cuándo?—: triste torso
sin líneas adolescentes.

Aire que no cesa nunca.
Aire por y para siempre.

1946.

3

CAMA 32: «OPERADO DE OJOS»

(1)

Bajo vendaje

(14-15 de mayo de 1948.)

No me dolía mucho.
Sentía, sí, un mareo:
como si descorchasen multitud de botellas dentro de mi cabeza,
mezclando sus licores.
Mas rogué me quitasen las almohadas,
y nos quedamos solos mi Oscuridad y yo.

Lo que me preguntaba de continuo
solamente era esto:
si seguirían sosteniéndose las valvas de mis ojos
como me las dejaron:
bien cerradas.
(¡No bastabas vendaje!
—15 vueltas—.)

Presentir a la luz rondando, hecha enemiga
mortal de la otra *Luz* —de la aspirada—,
llegó a serme angustioso.
(48 horas tienen
172.800 segundos.)

Me prohibí comer, por no moverme.
(Era además tan triste ingerir alimentos, de unas manos extrañas...
—¡Ay, manos de mi esposa,
o de mi hermano!—)
Me prohibí moverme.

... Por eso no dormí;
ni hablé (casi no hablé —¿qué es decir «muchas gracias»?)
tampoco;
ni quejéme.

(y 2)

Se permite la entrada

Visitante: la esposa.
(14; tarde.)

Sólo vivía para
mi dulce ojo derecho, ensangrentado.
Niño ciego que había de ir volviendo a la *Luz*,
si no se malograba durante el crecimiento,
era él.
Desvalido
niño que no tenía a nadie sino a mí
como ayuda en su mundo.

(Pues el deber de un padre,
¿no es velar, no es cuidar
de que su hijo se haga por completo,
no con mimo, con celo;
mantenerlo sin roce con lo no conveniente?

¡Terrenos anchos, siempre; campos para los niños!
Y el daño —lobo—, lejos.
Y el daño es... tantas cosas...

—Si las jóvenes madres supieran comprender
lo que hace una impresión violenta en sus niños...
Aún la de sus caricias les produce un temblor
como de susto a veces.
Porque en los niños hay que ir acarreándolo todo
hacia sus brazos —rosas—,
con experto cuidado:
la ternura,
el castigo,
el abrirles lo aún secreto para ellos, como pliego de
[herencia con fecha prefijada...)

... Por eso,
Tú viniste,
y al sentirte inclinada sobre mí,
te rogué que no me conmovieses tanto

con más besos, con más
seguir mi rostro entre tus manos,
según tu natural te lo pedía
—pensé en su beneficio, no en mi gusto—.

Tú, la tan añorada;
pero a la que entendí madre suya también.

... No sé si comprendiste.

(Madrid.)

4

EL OTRO

José Luis no me llamo ya. Me llamo
Treinta y Siete Monedas de Experiencia.
José Luis me llamaba (adolescencia,
juventud, recorridas tramo a tramo).

Mas todo cuanto amaba *aquél,* lo amo,
deseo aún: la sangre en transparencia,
el Mundo como un Todo, la querencia
de unos seres por otros.
Sí, yo aún clamo

por todo lo que *aquel mi adolescente,*
mi aquel joven, por nunca, nunca vieron:
España abriendo a España sus dos brazos.

... Aunque ya voy creyendo que esta frente
morirá, cual mis otras se murieron,
sin ver llegar las alas, los abrazos...

(Madrid, 1951.)

y 5

S. O. S.

Aquel niño. Volver... A su dulzura.
A sus ojos. Los ríos de su frente.
Los prados de su pecho, con simiente
que en rosales trocaba la amargura.

Como el cristal la voz. Palabra pura,
tendida, sobre todo, como un puente.
Carne encantada, siempre en la vertiente
del Sueño (su escultor, y su escultura).

Volver a aquellos —¡altos!— torreones.
A aquellas nubes, altas y asombradas
de su misma altitud y permanencia.

¡Aquí, niño! ¡A mí, Vida! ¡Aquí, canciones!
¡A mí! ¡Volved! ¡Aquí! De alas cansadas,
tornadme *alas que fuí.* ¡¡Máxima urgencia!!

(Burgos, 19 de abril de 1955.)

José Luis Gallego
Jerónima Llorente, 42
MADRID

ESTETICA DEL REALISMO SOCIALISTA

POR

LUIS FARRE

FUNDAMENTACIÓN MATERIALISTA Y SOCIAL DEL ARTE (1)

Del hegelianismo arrancan tanto el materialismo dialéctico o marxismo como el idealismo. Pero el último, más fiel a las directivas de Hegel, plantea directa y necesariamente el problema del arte; en cambio el marxismo, desde sus orígenes obsesionado por lo económico, sólo posteriormente, después que logró imponerse como teoría política de gobierno, siente su urgencia. Intelectuales y artistas comunistas precisan, si quieren mantenerse fieles a las directivas partidarias, una teoría estética.

Carlos Marx reduce a categorías materiales o las explica por ellas las tendencias ideales o espirituales. Afírmase en el axioma de Feuerbach, para el cual la materia no es hija del espíritu, sino que al contrario, lo que denominamos espíritu es producto de la materia. Esta es la única realidad básica, explicación de todo fenómeno, incluso de aquellos, como el arte, que, gracias especialmente a la experiencia subjetiva, parecen pertenecer a otro orden. El universo para Marx es una entidad gigantesca, sujeta a las leyes de la dialéctica materialista en un proceso sin fin.

En su sistema convergen tres grandes ideas y realizaciones de la época: técnica, progreso y evolución. Encaríñase con ellas, esto es, con una actualidad triunfante, y mediante la lógica de Hegel, las proyecta a la totalidad histórica, para asegurarles un ineludible triunfo en el porvenir. El determinismo, abiertamente supuesto por la teoría, explícase por el factor económico, el sustrato que impulsa la evolución. Para la especie humana sería como la substancia determinante del ser; las

(1) Una buena exposición del marxismo, JEAN IVES CALVEZ: *La pensée de Karl Marx*. Editions du Seuil. París, 1956; hay traducción castellana. Para tener una idea de lo que es el marxismo actualmente, con los aportes de Lenin y Stalin, ningún libro mejor que *Grundlagen der Marxistischen Philosophie*. Dietz Verlag. Berlín, 1960; 748 págs. Este libro, escrito en Rusia, ha sido traducido a los idiomas de los países que están bajo la influencia soviética y está destinado especialmente a alumnos de escuelas superiores y a funcionarios del estado.

demás manifestaciones, sobre todo las consideradas espirituales, actúan a manera de accidentes o, a lo más, como propiedades.

Al preguntarse Marx cuál es el fenómeno material, en perpetua evolución, que rige la historia humana, enseña que el factor económico. En él y por él todo se explica. Las costumbres sociales, las ideologías y las culturas cambian de acuerdo a la transformación que sufren los medios de producción. Por lo tanto, los valores ideales, religión, moral, derecho y el mismo arte, oscilan al vaivén de la economía. Son superestructuras más o menos legítimas: si fomentan el desarrollo de una imaginación idealista desviadora de lo social y económico, deben rechazarse, como la religión; pero si cabe convertirlas en fuente de satisfacción, alivio en las tareas de la vida, sin peligros desviatorios y sobre todo aprovecharlas como medios de acercamiento, deben fomentarse, como el arte. Tengamos en cuenta estos conceptos para comprender el realismo estético socialista.

En la interpretación ortodoxa de Marx predomina la dependencia del arte respecto de lo económico, sin que esté ausente, aunque más débilmente, la dependencia social. Pero sus sucesores, en especial los dirigentes de la revolución rusa, adoctrinadores de masas, destacan su relación con lo social. No hay oposición básica entre los dos enfoques, pues las masas surgen por un ineludible determinismo económico de origen exclusivamente materialista. El hombre y, por lo tanto, el artista es un producto social; una supuesta fidelidad exige que los productos del arte expresen angustias y, sobre todo, los anhelos de la comunidad.

Marx, Engels y los más modernos representantes del materialismo dialéctico, Lenin y Stalin, han estado demasiado absortos en la preparación u organización de la revolución para confeccionar en detalle una teoría estética. Los párrafos que de ellos se citan expresan antes bien preferencias artísticas o son expresiones críticas, sin ahondar teoréticamente (2). Aún ahora, los libros de adoctrinamiento marxista para estudiantes universitarios y funcionarios del Estado sólo rozan el tema a la ligera. Naturalmente que el ciudadano impregnado de las doctrinas contenidas en el libro *Grundlagen der Marxistischen Philosophie*, «Fundamentos de filosofía marxista», inevitable y consecuentemente será un adicto al realismo socialista en su más estricto sentido político y económico.

El arte acompaña la vida humana y exige, por ende, una explicación intelectual. Para los marxistas, como problema teórico ha nacido *a pos-*

(2) Me refiero especialmente a las selecciones y ensayos de JEAN FRÉVILLE: *Sur la littérature et l'art* (KARL MARX et FRIEDRICH ENGELS). Editions Sociales. París, 1954; y la Antología sobre el mismo tema con textos de Lenin, recopilados por el mismo FRÉVILLE, año 1957.

teriori, inesperada sorpresa, dadas las características de la experiencia estética. La controversia sobre la posibilidad de una estética marxista está todavía abierta sin indicios, a mi parecer, de una solución satisfactoria. Los comunistas se arriman al problema con recelo. «Toda actividad humana, dice Vittorio d'Alessandro, es economía, pero economía de una acción para la progresiva liberación del hombre de todo límite, sin que se hallen, en definitiva, fines últimos, economía de una estética.» Y con mayor claridad: «El arte es una economía en acto, como una económica evasión mediante la fantasía, de la aspereza de la vida...» (3). Joseph Billiet, comunista, lo define: «Es una de las expresiones del hombre y de la sociedad; es, pues, en primer lugar, una resultante de hechos y de fuerzas materiales, de hechos y de fuerzas ideológicas» (4).

Repudio del arte burgués

El primer propósito de la presunta estética comunista apuntó al afianzamiento de concepciones artísticas en consonancia con una política. Lo adverso es catalogado bajo una única denominación: arte burgués. Lo denuncian y desmenuzan críticamente por razones políticas, no un grupo de artistas que pudieran sentir emocionalmente las conquistas de la revolución, sino el comité central (bolchevique) que se arroga derechos para legislar sobre literatura y arte en general (5).

Son decisiones frías, de propósitos coercitivos y limitativos que señalan, en forma definitiva, el camino a seguir a los artistas afiliados al partido. Reprueban por burgueses el arte por el arte, el formalismo, el naturalismo, un arte sin ideas y apolítico, el espíritu pesimista de la desesperación y la idea de la depravación del hombre; en definitiva, denuncian los rasgos considerados reaccionarios, propios, a su parecer, del artista burgués contemporáneo. Según Plejanov, la teoría del «arte por el arte» expresa la época burguesa y al mismo tiempo el desacuerdo

(3) V. d'Alessandro: *Il marxismo e l'estetismo*, en «Atti del Congreso Internazionale de Filosofia. I. Il materialismo storico». Milán, 1947; pág. 416. Es la única comunicación sobre estética que se presentó a este Congreso, dedicado al materialismo dialéctico.

(4) Joseph Billiet: *Introducción al conocimiento del arte*, en la revista comunizante «Expresión», abril 1947. Buenos Aires, pág. 141.

(5) «Nuestras revistas, sean científicas o artistas, no pueden ser apolíticas... La fuerza de la literatura soviética, la más progresista del mundo, deriva del hecho de que en ella no hay ni puede haber otros intereses que los del pueblo, que los del Estado.» Decreto del Comité Central del Partido Comunista del 14 de agosto de 1946.

sin salida entre artistas y medio social (6). El arte debe ser necesariamente partidista». ¿En qué consiste, escribe Lenin, el principio del partidismo en literatura? No sólo en el hecho de que para el proletariado socialista la literatura no puede ser instrumento de algunos o de grupos, sino que no puede ser, en general, una cosa individual, independiente de la causa proletaria general. ¡Abajo los literatos sin partido! ¡Abajo los literatos superhombres! La causa literaria tiene que convertirse en una causa proletaria» (7).

Condenan especialmente la estética idealista alemana, culpándole de haber insistido, como nota esencial de la creación y emoción artísticas, en el desinterés y en la imparcialidad. Son menos severos con las escuelas inglesas anteriores al idealismo germano, pues, a causa de su empirismo, reconocen aspectos pragmáticos y utilitarios. El arte está sometido, como cualquier otra manifestación de la vida, al determinismo social. Sólo dispondrá de una ideología profunda en la medida en que dependa estrechamente de la sociedad y refleje los grandes acontecimientos de la vida de los hombres. «Allí donde se relajan los lazos, dice Rosenthal (8), entre el arte y el movimiento social de vanguardia, el arte se torna decadente y se pone al servicio de fines reaccionarios.»

Las únicas novedades en este dominio estético están ligadas a la aparición de condiciones sociales nuevas. Fuera de ellas sería imposible comprender nada en la historia del arte; las que hasta ahora se han escrito exponen un desarrollo superficial y dejan intactas las razones profundas de los cambios y mutaciones del gusto. Son, además, incapaces de enseñarnos la utilización de medios y procedimientos acumulados por el pasado, en el cuadro de condiciones y exigencias nuevas.

«Kant, dice Henri Lefebvre (9), ha originado la estética del *formalismo,* la estética de la burguesía.» Es inadmisible un arte subjetivista cuyo fundamento sea la libertad, para expresar sentimientos tal como se sienten y viven. Debe ahondar en lo social, condicionado e interpretado por un partido político, convertido en eco del mismo. A la vista de tales negaciones y repudios y de los presupuestos exigidos para establecer nuevas modalidades artísticas puédese preguntar, con justa razón, si existe una estética comunista.

---

(6) PLEJANOV: *El arte y la vida social.* Editorial Calomino. Buenos Aires, página 57.

(7) Citado por EGIDIO GUIDUBALDI: *La «partiticitá» dell'arte,* en «Archivio di Filosofia». Roma-Milán, 1953; págs. 218-219.

(8) M. ROSENTHAL: *Problemas fundamentales de la estética soviética,* en «Cuadernos de Cultura Democrática y Popular», en mimeógrafo, núm. 2, diciembre 1950, páginas 42-50.

(9) H. LEFEBVRE: *Contribución a la estética,* versión de Marcos Winogrand. Buenos Aires, 1956; pág. 23.

¿HAY UNA ESTÉTICA COMUNISTA? (10)

Fué el poeta francés Louis Aragón, de filiación comunista, quien planteó el problema y lo resolvió con toda crudeza, indicando fallas incluso en artistas de significada actuación dentro del comunismo. El comunista no puede ser ecléctico en arte: «bajo el manto del eclecticismo se cobijan todos los venenos y las ideologías de la clase dominante». Sólo queda un camino: el realismo, la concepción que corresponde en el arte y en la literatura al materialismo histórico. «No creo que la sustitución de la cámara fotográfica al hombre sea un progreso artístico. El realismo contiene necesariamente parte de interpretación de la realidad. Tampoco es el realismo deleite de la basura y de la atrocidad, aunque haya cosas sucias y negras. No considero realistas a los artistas que sustituyen a la realidad la convención de la realidad.» Muchos artistas no marxistas podrían suscribir estas palabras; pero tengamos en cuenta que son afirmaciones que presuponen como «única libertad valedera la de decir la verdad». Y la verdad, para Aragón, sólo la otorga el materialismo histórico.

Según Garaudy, otro de los que intervino en el debate, es esencial la concepción del hombre; de ahí depende el modo de expresión. «Toda estética está, pues, ligada a una concepción del hombre, del mismo modo que una técnica deriva del objeto que se le atribuye.» Pero existen limitaciones: «Por ejemplo, tomamos posición contra cualquier estética fundada en la creencia de una *belleza en sí* erroneamente unida a una metafísica idealista opuesta a nuestra concepción del hombre.» Critica el formalismo y elogia como Aragón el realismo. «El realismo implica siempre un juicio de la realidad; aun cuando es fotográfico, supone una elección: el de tal fragmento de lo real... Dos decisiones preliminares definen cualquier realismo: decisión de elegir tal aspecto y decisión de adoptar a su respecto una actitud amiga u hostil.» Este realismo consiste en colocar al hombre frente a una época con sus necesidades, frente a una clase con sus intereses, su ideal y su misión histórica. En resumen, se trata de un realismo condicionado social y políticamente.

Más concreto y dogmático, pero también sincero, Pierre Hervé afirma que el realismo debe estar animado, de acuerdo a lo que quería Lenin. por la «idea del socialismo y la simpatía por el movimiento obrero», «una literatura vasta, universal, variada en estrecha e indisoluble unión con el movimiento obrero». Concluye Hervé que no hay una estética propia del comunismo; a lo más puede admitirse un arte al servicio

(10) M. ROSENTHAL reseña extensamente la polémica aquí resumida en el artículo citado.

de una política y de una filosofía materialista. Coincide con el italiano D'Alessandro; aquí no se trata de estética, sino de economía. El arte subsiste como una concesión, un medio de propaganda o expresión políticas.

Significado del realismo socialista

Los comunistas franceses, en la controversia sobre arte, siguen fielmente las líneas trazadas por los dirigentes del partido en Rusia. Las expresa, dentro de la más estricta ortodoxia soviética, el escritor J. Plejanov. Niega éste que exista y pueda existir un criterio absoluto de belleza. Esta actitud inicial relativista, si quisiera ser consecuente, debería ser un obstáculo para formular principios sobre el sentido del arte y para tildar de decadentes a los contemporáneos. ¿Por qué son decadentes? Por una razón no estética, sino política o social. «Como causa de este fenómeno, dice, ante el cual ningún hombre que ame sinceramente el arte puede permanecer indiferente, indiqué que la mayoría de los artistas actuales están al lado del punto de vista burgués, y por eso son completamente inaccesibles a las grandes ideas emancipadoras de nuestro tiempo..» En otras palabras, el artista, para lograr su ideal de belleza, debe afiliarse al comunismo o pensar como los jerarcas de este partido.

Intentemos, sin embargo, ver claro en el contenido y los propósitos de esta estética. No es fácil, pues los que exponen el tema, más que precisar opiniones, descalifican ideas y actitudes adversas. V. Asmus (11) rastrea sus fundamentos en los grandes artistas rusos, previos a la revolución soviética. Afirma, aunque no lo demuestre, que, contrariamente a lo que acontece en otros países, los rusos adoptaron teorías, y que éstas, en la mayoría de los casos, respondían a propósitos sociales. La moderna Rusia, por lo tanto, continuaría una tradición, entre cuyos representantes figuran Pushkin, Gogol, Alexander Ivanov, Glinka, Dargomyzhsky y muchos otros.

Sin embargo, otros, desde la misma Rusia, disconformes con las actuales tendencias artísticas y literarias, creen que la tradición absolutista rusa sufre un cambio en el siglo XIX, escasamente religioso, pero tolerante y privado de orientación definida. Era un siglo hambriento y buscador. «El hambre del siglo XIX —afirma un autor anónimo soviético (12)— quizá nos haya preparado a los rusos a arrojar-

(11) V. Asmus: *Basic traits of the classical Russian Esthetics,* en «Philosophy and Phenomenological Research», VI, 1945, págs. 141-211.

(12) En el curioso e interesante ensayo, al parecer salido subrepticiamente de Rusia, escrito por un joven escritor ruso contemporáneo, *¿Qué es el realismo socialista?,* versión castellana. Editorial Sur. Buenos Aires, 1960; pág. 141.

nos llenos de voracidad sobre la comida preparada por Marx, y la embuchamos antes de distinguir su gusto y su olor y sin pensar en las consecuencias. Pero este hambre secular se debía a una catastrófica falta de comida: era hambre de Dios.»

Denominan a esta doctrina realismo socialista; su método ha sido expuesto por Stalin. Mientras que para L. I. Karmalina, el realismo expresa las cosas directamente para corresponder al ansia de verdad; otros, como B. Ballache, afirman que «si la verdad y la realidad forman un todo indisolublemente unido, lo mismo que el objeto y su significación, se puede decir que en el estilo del realismo se pone el acento sobre la realidad, y en el romanticismo, sobre la verdad. El realismo comienza objetivamente por lo real, con miras a encontrar la verdad. El romanticismo encara subjetivamente la realidad, patentizando ya la verdad. Aclara V. Asmus que en este caso se trata de un realismo condicionado e interpretado, sometido a lo social; por ende, debe amar algunas cosas y odiar otras. «El arte socialista soviético no podría ser otra cosa que el reflejo del esfuerzo de una sociedad que edifica un nuevo mundo humano. El arte no puede estar aquí sino al servicio de las ideas nuevas, al servicio de un pueblo en marcha, y no puede sino oponerse irreconciliablemente al antirrealismo del arte burgués.» Por tanto, es un «realismo» al servicio de una causa. Siempre habíamos creído que palabras como realidad y verdad expresan significados parejos que destacan valores intrínsecos, no directamente de servicio o circunstancial.

Esta misión de servicio atribuída al arte supone actualismo o acomodamiento al momento político. Es fluctuante y debe, por eso, constituirse en una réplica de lo que ahora acontece. La misma historia, caso de que alguien quisiera acudir a ella como tema estético, queda condicionada en misión de servicio social. «La literatura —reconoce Dobralyubov— refleja constantemente las ideas corrientes en la sociedad, y se puede juzgar del mayor o menor éxito del escritor por el grado en que es capaz de expresar los intereses y tendencias sociales.»

Por tanto, este realismo se opone al naturalismo porque el último, ante todo, pretende reflejar el mundo tal como es; el arte dejaría de convertirse en un medio de reforma social si simplemente imitara la vida. El artista debe ser capaz de discernir aquellas fuerzas que contribuyen al progreso social y las opuestas; esto es incompatible con el naturalismo. El realismo estudia lo presente con miras al futuro, obsesionado en este caso por una especial concepción política.

«Nosotros —dice Karl Radek (13)— no fotografiamos la vida. Dentro de la totalidad de los fenómenos, buscamos el fenómeno principal. Reproducirlo todo sin discriminación no es realismo. Eso constituiría el más vulgar de los naturalismos. Nosotros preferimos escoger fenómenos. Realismo significa que hacemos una selección desde el punto de vista de los principios orientadores. Y en cuanto a lo que es esencial, el propio nombre del socialismo nos lo dice. Seleccionar todos los fenómenos que muestran cómo está siendo aplastado el sistema capitalista, cómo se desarrolla el socialismo no embelleciendo a este último, sino mostrando cómo se agranda en medio de la lucha, entre las duras faenas, en medio de los sudores. Mostrar cómo crece en proezas, en seres humanos.»

Justificación y exposición filosóficas (14)

El realismo estético socialista puede con toda razón apoyarse en textos, fragmentos, apreciaciones y críticas de Marx y Engels. Pero advirtamos que ninguno de los dos tuvo interés en estudiar a fondo el tema. Sus libros y artículos apuntan a los problemas que consideraríamos esenciales para el establecimiento de una sociedad socialista. Aun actualmente, escritores interesados, como el francés Henri Lefebvre y el ruso A. I. Burow, lamentan que, entre la diversa y abundante literatura comunista, falte un bien fundamentado tratado de estética y una historia del arte de acuerdo a sus normas. En estos últimos cinco años, sin embargo, aparecieron libros y artículos que guían a un conocimiento si no cabal, pretensión difícil de realizar, por lo menos bastante satisfactoria. Nuestra primera impresión es que, a medida que penetran en el análisis con criterio filosófico, aun en el supuesto de una previa adhesión incondicional al sistema, éste pierde rigidez, y los mismos autores comunistas sugieren interpretaciones más plausibles, incluso para los que están muy lejos de consentir en el materialismo dialéctico.

La definición que ofrece Burow al principio de su libro con la generalidad de que «la estética es la ciencia que trata de la esencia

---

(13) Radel fué «liquidado» por no ajustarse a las directivas del partido.

(14) A más de los artículos y libros mencionados, utilizo aquí especialmente: A. I. Burow: *Das ästhetische Wesen der Kunts*, traducción del ruso, Dietz Verlag. Berlín, 1958, considerado como el mejor tratado sistemático sobre la materia; Friedrich Bassenge: *Abbildung und Ausdruck. Zur Diskussion über Probleme der Ästhetik*, y Erhard John: *Die küntslerische Methode. Objekt und Subjekt der Kunts*, en la revista comunista «Deutsche Zeitschrift für Philosophie» núms. 1, 2 y 3, 1960; págs. 116-143 y 310-326, respectivamente. Una exposición algo desordenada por Héctor P. Agosti en *Defensa del realismo*. Editorial Quetzal. Buenos Aires, 1955.

del arte», nada indica sobre su particular tendencia. Burow, aclarémoslo desde ahora, no puede eludir en su extenso tratado métodos, terminología, giros de pensamiento y hasta simpatías que estrictamente un comunista debería condenar por proceder del mundo de la «burguesía». No hay acuerdo para definir el realismo socialista; destacan matices, según las preferencias. Quizá proceda de que no existe intención filosófica, sino política. Atengámonos, pues, dentro de esta vaguedad, a la definición impuesta por el estatuto del Sindicato de Escritores Soviéticos, aprobado en el congreso de 1932: «El realismo socialista es el método fundamental de la literatura y de la crítica literaria soviéticas. Exige del artista una representación veraz, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además debe contribuir a la transformación ideológica y a la educación de los trabajadores según el espíritu socialista.» Sería, pues, no una teoría, sino un método, que responde a un momento histórico y con una finalidad «educadora». Otra definición, de que el realismo socialista «representa al mundo y al hombre tal como debería ser», por su vaguedad, podría aplicarse igualmente al platonismo y aun al cristianismo.

Al comentar sistemas de estética deducen que todo aquello que prácticamente importa valor o un significativo avance incluye elementos que la dialéctica histórica impondrá como definitivo. Entre muchos otros méritos de Platón, según Zdhanov y Lefebvre, a pesar de ser un teórico de la belleza absoluta, es que «fué también el partidario de un arte realista y socialmente orientado». Kant, el esteta de la burguesía, afirma Burow, motiva una disensión frecuentemente sólo verbal, pues estamos de acuerdo con él en el análisis de los conceptos de contemplación, forma y objeto estético. Hace todavía pocos años, en el fervor del entusiasmo comunista, más atentos los escritores soviéticos a comentar textos de los jerarcas del sistema que a la personal reflexión, cortaban casi radicalmente con el pasado. Ahora, al profundizar el realismo, asoman doctrinas cuya incongruencia no les parece tan evidente.

Lo que dice Erhard John sobre el método estético o artístico no es sino una transposición de ideas «burguesas» e «idealistas» a una concepción socialista, dudamos denominarla materialista, del universo y del hombre. Usa la palabra método en su originaria raíz griega, avaluada con el enriquecimiento otorgado por siglos de utilización, especialmente en el idealismo alemán. Reconoce, como punto de partida para toda elaboración estética, la experiencia; pero no una experiencia genérica o, si se quiere, social, sino la individual, la de cada artista, de acuerdo a los propios conocimientos y, sobre todo, vivencias

y sentimientos. A ello hay que agregar la especial capacidad práctica para transformar estos datos en una obra artística. Luego de disertar sobre estos aspectos, con lo cual estarían de acuerdo la mayoría de los que estudian problemas de creación y goce estéticos, parece acordarse que escribe para un ambiente socialista, y aclara que lo social interviene de modo diversamente extraordinario y complicado. Erhard John, a la par de los demás teóricos comunistas, deja la impresión de acomodar nociones, más o menos admitidas por los tratadistas de estética, a una prefijada concepción social y política.

Hay dos conceptos que aquilatan el valor de un sistema estético: el de contenido o materia del arte y el de forma. Se relacionan con las actitudes que denominaríamos objetiva y subjetiva. El arte, enseña Lefebvre, expresa un contenido biológico y sumerge en las profundidades de la vida pura para exponerlas a la luz y a la forma. Es un reconocimiento poco social, pues parece presuponer la afirmación, generalmente admitida, de que la obra de arte es tanto más meritoria, original y estilísticamente pura cuanto mejor exprese la individualidad del artista. Ello, sin embargo, no es posible sin un contenido emocional o afectivo que, como dice Lefebvre, «puede analizarse, es decir, conocerse, y, sin embargo, supera el análisis. La relación del análisis —del conocimiento— con el sentimiento expresado en la obra de arte es análogo *con la del ser y el pensamiento*». Sin embargo, el fundamental individualismo que la doctrina señala se esfuma, a nuestro parecer en exceso, en el extremado influjo social, y por otro lado, en el destino político que dirige al artista. Pero aun ahí, el realismo socialista carece de originalidad; no es sino la aplicación específica de la teoría positivista de los conjuntos que expone Hipólito Taine en su *Filosofía del Arte,* esto es, el individual y de escuela, que prácticamente estarían subordinados al medio envolvente cuyos gustos comparten.

Si alguna teoría debiera insistir en la inseparabilidad de contenido y forma sería precisamente el realismo socialista. Admitimos que Lefebvre en el particular permanece dentro de la más estricta ortodoxia comunista. No deja por eso de causar extrañeza que Burow, en más de un lugar, afirme que «contenido y forma en el arte tienen sólo una orgánica conexión, no externa relación». Serían como diversas partes de un organismo, no matices o aspectos, como parece debiera decir un adicto al materialismo, de una única realidad. Burow, al separar, por mínimas que sean las distancias, contenido y forma, corre peligro de incurrir en el prejuicio «burgués» de una libertad individual que juzga, selecciona e informa al contenido.

El contenido es preferentemente objeto de conocimiento, según Burow. Es éste un matiz en el que insiste. Tiende a otorgar primacía a la forma, precisamente lo que constituye lo estético. No es de extrañar que en la revista fiilosófica comunizante *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (15), a pesar de que reconocen que el fundamento de la teoría es materialista, le adviertan que en ciertos problemas, como en el referente a la forma, se ladea en concesiones peligrosas hacia un arte idealista. No pasa así con Lefebvre, por lo menos en este caso, a pesar de que es un pensador observado con recelo en los medios comunistas ortodoxos por la libertad de sus opiniones. Admite la unidad esencial de forma y contenido, pero con primacía del contenido. La forma le está condicionada. Textualmente afirma: «La forma estética será siempre la forma de conciencia que habrá aprehendido más concretamente las tendencias esenciales del contenido, y las habrá realizado en un objeto, la obra de arte, más rica y más cargada de sentido que cualquier otro objeto.» Con otras palabras, Erhard John dice lo mismo: que lo subjetivo en el arte no debe ser sino el reflejo de lo objetivo. Es como una energía profunda que la naturaleza y lo social han acumulado y que, en un momento dado, avasalla a un sujeto que le da forma y expresa. El sujeto queda reducido a canal transmisor.

El hombre es un ser esencialmente social. No se define en su individualidad, enseña el citado manual de formación comunista, sino en su condición colectiva. La conciencia, que otras teorías señalan como constitutivo de la personalidad humana, no es sino un puro reflejo de su ser social. La conciencia comunista es una superestructura que se desmembra o caracteriza de diversas maneras: ideología, religión, filosofía, ciencia, moral y arte. Todas ellas dependen necesariamente de su ser social. Es ésta una doctrina básica que se halla en varios pasajes de Marx y Engels, quienes desde lo social, interpretado políticamente, juzgan de sus productos, admitiéndolos, rechazándolos o exigiendo modificaciones de acuerdo a cómo expresan la fundamental estructura. En esta condición se encuentra el arte y sobre esta base debe formularse la teoría estética. Con toda franqueza lo reconoce Lefebvre: «El realismo socialista aparece de esta manera como una superestructura sobre la base del modo de producción socialista, a cuyo fortalecimiento puede y debe contribuir.» Admitidas estas bases, me parece ingenuo e inconsecuente el que, páginas más adelante, el mismo Lefebvre afirme que el artista es fundamentalmente libre.

---

(15) Números 1 y 2, 1960; págs. 187-191.

Si hay una ciencia filosófica en la cual el hombre, en cuanto tal, exija primaria consideración, tanto por la participación que le cabe en la creación de obras de arte, como por la finalidad a que éstas apuntan, es la estética. Toda teoría estética involucra un humanismo. Y la que ahora exponemos no es una excepción. Cuando nuestros teorizadores tocan este aspecto parecen olvidar la rígida línea del sistema, recobran entusiasmos y, como si se percibieran a sí mismos exultatoriamente, insinúan un canto al hombre incomprometido. Recuerdan aquellas palabras de Marx: «El arte es la más alta alegría que el hombre se proporciona.» «Ha rescatado —agrega Lefebvre—, rescata aún a los hombres de sus límites.» Es una lucha contra la «alienación», esto es, contra el hombre atrapado por condiciones sociales que le son adversas. Apunta a figuras y tipos ejemplares. Es la dialéctica, para emplear los términos del sistema, que trabaja al hombre jubilosamente para un ideal todavía no alcanzado. Erhard John dice que está fuera de duda que «el hombre, en la diversidad de sus relaciones al mundo natural y social, es el principal objeto del arte». Pero quien lo expresa con más hondo entusiasmo es Burow: «El objeto estético —afirma— es una viviente totalidad, y el sentimiento estético, una sintética experiencia que congregan todas las fuerzas y capacidades del hombre.» Ahí estarían la finalidad y la función propias del arte. Hacia el final del libro termina con expresiones que recuerdan párrafos de la *Crítica del juicio,* de Kant: «La función específica del arte, son palabras de Burow, es la lucha para lograr al hombre bello.» Sabemos qué arrastres limitan estas expresiones en pensadores adictos al materialismo dialéctico; pero el entusiasmo con que desarrollan el tema, olvidadizos de que el individuo no es sino un fatal producto social, nos lleva a la conclusión de que el sistema, felizmente, no anula pujos y anhelos por una personalidad no condicionada que en vano quisieron anular.

Quisiéramos ver un planteamiento filosófico que justificara el realismo socialista; pero lo único que comprobamos es la utilización de nociones estéticas pertenecientes a otros sistemas, especialmente al tan repudiado idealismo, con miras a apuntalar una finalidad exclusivamente política. Burow, por ejemplo, plantea en términos e ideas un problema cuya sola mención recuerda al más estricto platonismo, trascendentalismo e idealismo. Selecciona cuidadosamente las palabras, pero en el fondo no cambia el problema: ¿en qué relaciones, se pregunta, están lo bello, lo verdadero y lo bueno? Son manifestaciones, admite, del mismo orden y de la misma naturaleza. La belleza del contenido yace en lo apropiado del juicio, en la verdad. Pero lo que más impresiona son frases como ésta: «El espíritu abarca lo

verdadero, lo bello y lo bueno, como su portador y su fuente originaria...» (pág. 215). Estas expresiones inquietan a los comentaristas comunistas de Burow, quienes le exigen más amplia explicitación, si es que quiere permanecer dentro de la línea ortodoxa. Claro que para aminorar el sabor idealista, metafísico y hasta religioso de estas frases, como de pasada recuerda la dogmática doctrina marxista de la unidad del hombre con su mundo. De todas maneras, la forma de expresarse no deja de ser rara y peligrosa en un pensador que intenta escribir una estética fundada en el materialismo dialéctico.

Critica del realismo socialista

En la crítica que los comunistas aplican al arte que denominan burgués evidencian una absoluta falta de comprensión. Confunden subjeticismo y desinterés con egoísmo. Aunque los propósitos de este arte no sean directamente sociales, el ansia de comprenderse y expresarse con pura sinceridad es un acercamiento al hombre tal como es o debería ser. Supone como bases la libertad y la responsabilidad y, por tanto, que el individuo es previo a la sociedad. Esta, en ningún momento, goza de facultades para anular prerrogativas constitutivas de la dignidad humana como persona e individuo.

Hubo una época en que Carlos Marx, joven colaborador de la *Gaceta renana,* más o menos pensaba lo mismo al escribir: «El escritor no considera en manera alguna sus trabajos como medios. Son fines en sí. Tan no son medios para él y para los otros, que sacrifica su propia existencia a la existencia de ellos cuando es preciso, y de otra manera, como el predicador religioso, se apega al siguiente principio: *obedecer más a Dios que a los hombres...*»

Pero acerquémonos al pretendido nuevo sistema. Si hay una estética socialista, está inexorablemente implícita en el materialismo dialéctico. El arte no obtiene realce, reducido a una superestructura, más o menos valorizada, de acuerdo a como responda a las exigencias del sistema. Además, si la historia procede de acuerdo a impulsos inevitables de una dialéctica, que es la ley del devenir, no tiene mayormente sentido preocuparse por el futuro del arte y de las teorías estéticas. Nadie, sin embargo, más inconsecuente que los afectos al determinismo: lo son al teorizar y, mucho más todavía, al rebatir opiniones ajenas.

Formular un sistema de estética, por fidelidad que profesen al materialismo, es ya una evasión, como lo es también el querer expresarse artísticamente. Discurren por un terreno que exige amplitud, que

peligrosamente les hará saltar los lindes impuestos. El teorizador y el artista están estimulados por la chispa divina, opuesta a normas y directivas limitativas. Una vez que penetren por este terreno, inconscientemente incursionarán por zonas que no serán aquellas que les exigiría una absoluta fidelidad sistemática. Lo hemos comprobado. Muestran en sus teorías estéticas evidentes o posibles desviaciones. No sólo utilizan terminología y conceptos burgueses e idealistas, sino que apuntan a las mismas conclusiones que los defensores de sistemas que creen acabados. Parecería que el materialismo dialéctico es incapaz de producir otro arte y otra estética que los equivalentes a un recoleto silencio de conformidad estática ante la «grandeza» de un sistema que abarca y explica todo lo divino, humano y mundano. No podría ser sino expresión de adherencia, confesión de fidelidad, exaltación jubilosa de ser como se es sin la menor pretensión crítica.

El realismo socialista, afirma con toda razón Herbert Read (16), es sólo una tentativa más para imponer al arte un propósito intelectual y dogmático. Ahí está la única y verdadera explicación del atraso en el desarrollo del arte en la Rusia soviética. «Debe recordarse —intentó decir André Gide (17)— a los rusos que hay lugares comunes y clisés tanto revolucionarios como burgueses. Es también esencial destacar que aquello que califica a una obra de arte y la hace inmortal no es jamás lo que proviene de una revolución o refleja su doctrina, por noble que sea. Una obra de arte sobrevivirá solamente por aquello que tenga en sí de verdaderamente original, por los problemas nuevos que plantee o anticipe y por las respuestas que dé a preguntas que todavía no han sido formuladas.»

No es amor a la belleza, como expresión de la libertad del hombre, sino subordinación a una tesis que guía y condiciona al artista. Refiriéndose a los rusos, escribe A. Camus (18): «Las novelas realistas eligen, a su pesar, en lo real, porque la elección y la superación de la realidad son la condición misma del pensamiento y de la expresión. Escribir es ya elegir. Hay, por tanto, una arbitrariedad de lo real como hay una arbitrariedad de lo ideal, y que hace de la novela realista una novela de tesis implícita. Reducir la unidad del mundo novelesco a la totalidad de lo real no se puede hacer sino con la

---

(16) HERBERT READ: *Arte y sociedad,* versión castellana. Editorial Kraft. Buenos Aires; págs. 256-265.

(17) Fragmento de una conferencia que quiso pronunciar ante una Asociación Estudiantil de Leningrado; pero la censura no lo permitió por no encuadrar sus conceptos dentro de la línea del partido. Véanse también, como crítica al realismo socialista, el libro ya citado *¿Qué es el realismo socialista?,* y el de HOWARD FAST, *El Dios desnudo,* versión castellana. Buenos Aires, 1959.

(18) ALBERT CAMUS: *El mito de Sísifo. El hombre rebelde,* versión castellana. Editorial Losada. Buenos Aires, 1953; pág. 354.

ayuda de un juicio *a priori* que elimine de lo real lo que conviene a la doctrina. El realismo llamado socialista se dedica entonces, en virtud de la lógica misma de su nihilismo, a acumular las ventajas de la novela edificante y de la literatura de propaganda.»

Para Plejanov, como para los restantes teorizadores comunistas del arte, parece que sólo existen dos soluciones posibles: el idealismo extremo que está dispuesto a considerar su yo como única realidad, «se ama a sí mismo como a Dios», o la renuncia al yo, en un colectivismo económico, prometedor en el futuro de un cielo en la tierra. Hay, sin embargo, una solución intermedia que guía a los grandes estetas: la libertad del artista, que, rectamente interpretada, no es ajena a las alegrías, angustias y triunfos de su época y de su pueblo.

El artista traslada a su arte lo que es como hombre y, por tanto, como político. El comunismo es un sistema que, para bien o para mal, configura íntegramente al ser humano. El artista que sea sinceramente comunista, imbuído de sus doctrinas y de los sentimientos que ella inspira, se expresará como tal; aunque, abandonado a su libre expresión, frecuentemente se apartará, como acontece en Rusia, de las directivas del partido. Pero no olvidemos, como enseña el anónimo soviético, que «el arte no teme la dictadura, ni la severidad, ni las represiones, y menos aún el conservadurismo, ni la rigidez. Cuando le es necesario, el arte es estrictamente religioso, estúpidamente estatista, sin individualidad, y, sin embargo, es todavía grande... En el propio término de *realismo socialista* hay una contradicción manifiesta e insuperable». No ignoramos tampoco que nuestra época técnica, necesitada de la correlación de todos los hombres, exige nuevas concepciones de la sociedad humana. El arte que exprese su época, sin renunciar a la individualidad y a la libertad, se hace cada vez más social, con independencia de comunismo o capitalismo, de la burguesía liberal o de la economía socialista.

Luis Farré
Camacuá, 282
Buenos Aires (República Argentina)

POESIA

POR

ANA M.ª MONSO

Coincide infortunadamente la publicación de sus versos y la muerte de nuestra colaboradora Ana María Monsó. Sirvan, pues, de homenaje fraterno a su memoria.

(PRIMOGENITO)

Tú con la nada ya. Había sentido
el mar entre mis brazos, oía alas
batiendo mi cintura, me subía
el olor de los nardos a los pechos.
Y eras tú, no los hijos tuyos, tú,
mayorazgo de pronto, sorprendiendo
el camino frutal que te guardaba.
Allá ibas, primero de mi amor,
huérfano y triste, trashumando oscuros
sueños, clamando nombres indecibles.

Miradle: me ha llegado. Viene grande
y fuerte. Orgullo de mi casa, el bien
esperado. Ya suena la alegría
por mis tierras y el trigo se apresura.
Ya el pozo adormecido cruje de agua
y en el patio despiertan los naranjos...

Ven, acércate: déjame tentar
ese pecho anchuroso que te encierra
zarzas de pájaros y ríos. Ven,
escucha cómo crecen mis cabellos
en tus manos de niño regresado,
cómo rezuma el beso entre los labios...
Ven y reposa. Está la casa tibia,
aunque un poco agitada porque llegas.
Conoce nuestro vino, rojo y suave,
y la aromada leche que aquí guardo.
Luego tiende tu cuerpo entre los lienzos
que cantando tejiera con mis manos.

Más tarde, cuando el tiempo recomienza,
amante estremecido, cuando calla
la sangre detenida como un lago,
ven a la sombra de mis trenzas niñas,
déjate en el sigilo de mi falda,
y pídeme —aunque seas hombre y seas
alto y vellido—, pide sin rubor
que te cuente las cosas peregrinas
que nunca fueron antes de mi voz.

Recobrarás en mis cercadas tierras
la herencia de tu patria, oh desterrado
que llenas de raíces y esperanza
este espacio que un día el rey me dió.
Pero aún soy tan joven, hijo mío,
que me asusta lo oscuro de mi casa:
habítala y alúmbrala; recórrela
luego y déjate un poco en cada espejo...

Te quiero como un toro, como un águila,
y, sin embargo, siempre te quisiera
como un pájaro hambriento entre mis manos.
Como los hijos leves, que se saben
y aún no se conocen, yo quisiera
entretejerte con mi carne, hacerte
mío sin fin, para que nunca huyeras
sino en mí, solos siempre, indescifrables,
como una sola vida que se aferra
a una misma llamada, y sólo a una.

(LA SOLEDAD)

Cette douleur est seule au monde, quoi qu'on veuille.
Elle n'est pas celle des autres, c'est la mienne.

SABINE SICAUD

¿Qué sabes tú de mí? ¿Qué sabes tú?
Mi dolor nunca será el tuyo, nunca.
Y acaso ni merezcas mi tristeza,
no, dejaré que pese dulcemente
sobre mi hombro. Ignora para siempre

que la ignoras. Pero hambreo esta pena
tuya, de hombre. Ven. Dámela a sufrir.
Más que los besos, que palabras cálidas,
hazme posible tu dolor lejano.
Pero no. Todo será inútil. Nadie
cruzará esta infinita soledad.

¿Qué sabes tú de mí? ¿Qué sabes tú
que me amas tanto, amado inevitable?
Cuando llega lo oscuro, salgo sola
a buscarte por el rastro de la voz.
(La noche es un gemido de animales
incumplidos, de vuelos oscurísimos.)
No hay bosque en que llenar de corazones
las cálidas cortezas de los árboles.
No hay bosque, ni cuchillo, ni palabras,
¿quién hizo nuestro nombre tan sin nombre?
No hay nada, no, sino nosotros, hombre,
nosotros y esperanza: Dios entero.

Pero el alma, ya ves, agua cansada,
ha descendido a flor, a mano, a niño...
Y estamos descubiertos para siempre
en el profundo lago de un gran grito.

AUNQUE FUERAS GANGRENA

«Sólo ante ti—después de Dios—
soy capaz de avergonzarme.»

Aunque fueras gangrena sigilosa
te aliaría a mí
sencillamente.
Eres jardín precipitado, luz
envuelta, profundísimo carbón...
Ya me avanza la vida entrecruzada,
ya conozco el barranco de tus brazos
que me detiene y tiene oscuramente.
Ya siento cómo crecen los racimos
de tu alegría por mi carne, cómo
mi alma llega a volumen de granada...

Cuando me dices alta, me haces alta
como las palmas rumorosas, crezco
hacia la noche enorme, atravesándola,
hasta mojarme de astros el cabello.
Y tú quedas, orilla, fortaleza,
ordenando la altura, dulcemente.

Tú quedas para siempre. No hables ya
ni temas esta tierra en que te acuestas.
Te requiero igual ángeles que insectos,
que lunas o palomas. Nada basta
y nada es poco a esta boca nuestra
que besa y muerde el sueño o los guijarros.

Te estoy amando como se ama el gozo
y la tristeza, como se ama el toro
embravecido o la azulada mosca.
Amar es sólo como estar viviendo:
sin elección posible, sin clemencia.
Te transcurro en la pura libertad
del río que Alguien abocó a su cauce.
Hermosa imperfección que estoy amando.

(Alicante, septiembre 1960.)

YO TE QUISIERA

Yo te quisiera sumergido dentro
de mí, como un coral o como un hijo.
Con un resto ya mío, jubiloso,
en la sangre y el alma que te canta.
Pero me vienes, no sabido y alto,
llegas, hombre distinto, y me traes
el vino de unas uvas apartadas.
Y, sin embargo, te conozco, sí,
cronista de una fiel melancolía...
Ya cuando amábamos a Dios, misterio
entre los altos lirios sin cansancio...
Recién llegado,
ahora todo tiene
el exacto sentido de las olas
regresándose a un mar no dividido.

Pero yo, compañero mío, hubiera
deseado tenerte sumergido
en mí, como un coral o como un hijo.

¿Qué signos de la muerte olvidaremos?
Hacia tu soledad ando buscando
los caminos más tenues, las señales
del agua que se oculta, los sonidos
de las constelaciones más lejanas...
Y, a veces, quedo sola, ay amor, pero
no en tu soledad. Una y otra vez
golpeo el muro hasta quemarme. Y, como
lava, el dolor se va extendiendo y duele
del alma a los cabellos. Como lava.
No, no me digas que tu muerte es sólo
tuya y la mía sólo a mí me aguarda.
Que jamás entraré en el gran desierto
sin ti, alejada, desgajada. Ay, dime
cómo encontrarte, cómo, solamente
atada a ti como un injerto, como
una lluvia, siguiéndote, siguiéndote...

Acaricia el cachorro de mi miedo
y llévale contigo y con tu fuerza.
Ya ves qué precipicio clama al borde
de los besos, qué velo intraspasable,
corazón mío y compañero siempre?

MUERTE

(Verano 1959)

La verdad no tendrá ningún regreso
al fruto del augurio prohibido.
¡Qué alegría mortal, ya sin vestigio!
Temido fin de todos los deseos.

Esta tarde me quedo aquí, me quedo
con el agraz amargo y queridísimo
del tiempo que me ocurre, tiempo mío,
con la sed escondida y los silencios.

Aún tengo que amar todos los astros
no resueltos. Las cosas más de siempre.
Los objetos menudos como flores.

Hasta que el pie se torne sedentario
en los bordes ardientes de la nieve,
hasta que ya el regreso no me importe.

MUJER PRIMERA

Mujer dichosa. Sola. Total.
Mujer
del hombre.
Dueña absoluta de la vida,
de nosotros.
Eva: límite exacto
de todos los besos,
de todas las manos en tu cabellera,
de todas las semillas.
Campo entregado al hombre.
Alegría perfecta.
Criatura sin recuerdos.
Sólo hacia adelante.
Por la geografía de tu vientre
todas las raíces.
Tú, toda.
Compañera del compañero.
Adán era un muchacho
con dulces exigencias,
pastor de grandes caballos puros
por la hierba del alma.
Adán era un mundo denso
con la fuerza apretada.
Necesariamente, sin confusión
los dos.
Mujer creada para estrenar
el amor, el dolor luminoso,
la ternura. Arrancada del hombre
para volver a él. Para recibirle.
Hija sin precedente. Mujer de pronto.

En ti el silencio era ya palabra:
«amada», «tú», «madre», «ven»...
Desnuda y perfecta
como una fuente de todos los ríos.
Con abandonados temblores
de leche por los pechos.
Misteriosos pezones, música sin reprimir
para los niños en crecimiento
de negro y blanco, y amarillo...,
¿qué color tendrían tus manos
para la caricia de todos los hijos?
Regocijada constructora,
libre y abierta como una paloma.
Salvaje y pletórica.
Atada dulcemente a la frente
del hombre. Rehén
multiplicado. Gracia. Mar
inevitable. Con sólo
una línea en la palma de la mano.
Infinita y resuelta.
Oh tú, pequeña Eva
descifrable.

Ana M.ª Monsó
Valencia, 26, pral., 3.ª
BARCELONA

EL RESCATE

POR

MEDARDO FRAILE

A José Luis Castillo Puche,
por préstamo de personajes.

Se llevaron a Juana al camposanto. Bastantes viejos de la edad de Frasquito, el cuñado de Juana, los sobrinos y tres o cuatro mujeres fueron al entierro. Juana y Frasquito eran muy conocidos. Antes, por ser, aunque pobres, parientes lejanos de don Roque, el más rico del pueblo. Luego, desde hacía cuatro años, por el robo de que habían sido víctimas. Don Roque les había dejado en el pueblo próximo, al morir, una viña. Como no tenían hijos, la vendieron. Y cuando volvían de venderla, en el tren les robaron todo el dinero. Les habían robado la vejez tranquila y un viaje a Valencia para que Juana se arreglase la boca. Los guardias civiles no averiguaron nada. Antes, a Juana y Frasquito les llamaban «los de don Roque». Luego, al referirse a ellos, decían «los del robo».

La muerte de Juana, adelantada por el disgusto y la guerra, había vuelto a airear los detalles del famoso hecho. Y Frasquito, detrás de la caja, oía a sus espaldas palabras sueltas, retazos de conversación, frases y hasta alguna amortiguada risa, que aludían probablemente al robo del tren. Aquel robo no lo habían borrado ni tres años de guerra. Una rabia desamparada se iba apoderando de Frasquito, y al echar sobre la caja el primer puñado de tierra que la cubriría, dijo borrosamente en un sollozo oscuro, mojado: «Lo van a devolver todo. Ya verás. Todo el dinero, Juana.» No le entendieron, y la gente escuchó mirando al suelo, con frialdad y respeto, creyendo haber oído una promesa, un juramento o el anuncio de algo que el tiempo se encargaría de torcer y aventar.

Pasaron uno por uno los acompañantes dando la mano al viudo, al cuñado de Juana y a los sobrinos, y se fueron reuniendo en grupo o parejas camino del pueblo, liando tabaco, charlando sobre el estado del campo, alejándose de espaldas a una muerte ajena.

Frasquito no fué a dormir a casa de ningún sobrino. Aguantó hasta muy tarde la compañía familiar y de las mujeres, que habían organizado un rosario. Luego se quedó en su casa solo, donde había vivido siempre con Juana. Atrancó la puerta, echó detrás un jergón de paja y una manta y allí se arrebujó quieto, en la oscuridad, casi rozando con los pies la puerta de su cuarto, mirando al techo, pensando en lo que sería la muerte y en que su Juana estaría terriblemente sola y sentiría mucho frío y quizá se extrañara con mudo, inexpresivo dolor, de que él no estuviera allí, con ella, como siempre; de que la hubiera dejado allí, tan lejos, debajo de la tierra, como si ella, la pobre Juana, tan inocente, tan niña, pudiera entender una muerte tan en serio, tan irremediable, tan sellada. «Juana, hija, acostúmbrate a no estar conmigo; primero, un ratito; luego, otro; así, un poco más, un poco más. La tierra es seca, dura y ciega, pero Díos Nuestro Señor está al tanto, hija mía, y El, poco a poco, con mano lenta y firme, te irá haciendo a que no te vuelvas para mirarme, a que estés sin mí días y días—y aquí se le llenaron los ojos de lágrimas—, y hasta puede que sea mejor, y que estés más alegre, y un día, un día, Juana, sabrás cómo sufren en el infierno los que nos han robado.»

No. El estaba seguro de que el hombre obsequioso del tren tenía que vivir aún. ¿Era aquél el ladrón? ¿O había sido el fotógrafo del caballo, que les hizo un retrato en la plaza del pueblo? No lo sabía. No lo había sabido nunca. Habían sido todos. El notario, que les acuciaba tieso con brusquedad y prisa; los hermanos Gómez, que al hacer la compra entornaban, riéndose, los ojos, insistiendo en que habían pagado bien; el mediador Carrasco; los hombres parados en la plaza con sus blusas largas, oscuras, mirándoles con descaro, con malicia y sorna; el sacristán de la iglesia, a la que Juana se empeñó en entrar para ofrecer una misa por don Roque; el mismo tren abarrotado de gente, de gritos, de humo, de sol y viento, de paradas inexplicables y mareantes, de ajetreo, vehemencia, empujones. Todo había sido una golfa complicidad para arrumbarles de nuevo al jornal de la tierra, a la miseria desolada, íntima. A él ya todo le daba igual. Y murmuró elevando las cejas, volviendo la mirada al cementerio: «Si no estoy aquí para los Difuntos, Juana, piensa que nos están devolviendo el dinero, todo, hasta la última perra. Dios te arrimará alguna florecica en el viento.» Y esperó a que en la puerta del corral azulearan las rendijas. Se levantó en silencio y estuvo un rato indeciso en la puerta de su alcoba. Abrió de golpe y entró dispuesto a no mirar, a no respirar casi. Vió sobre una silla su traje de pana. Se lo puso de prisa, torpemente. Abrió el último cajón de la ventruda

cómoda y unos ojos fuertes, campesinos, vivos, le miraron desde una cartulina. Estaban los dos en aquel retrato de boda, tiesos y como clavados al suelo con raíces, pero a ella se la veía en seguida, antes que a él. Lo guardó en el bolsillo interior de la chaqueta. Cogió un jersey pardo, una manta, su tapabocas negro, su gorra negra. Y salió de la alcoba a trompicones, casi ahogándose, y recostado en el pasillo se le fueron dos lágrimas, porque, aunque no quería, la había sentido a ella, había olido a Juana, aún estaba en la alcoba su calor humano. Olía como él sabía que Juana olía los domingos. Y la cómoda por dentro estaba llena de ella. Abrió la puerta de la calle cuando la oscuridad se iba hinchando de luz, y ahora solo, como la madrugada cruelmente alegre y azarosa en que salió con Juana, se fué acercando despacio a la estación y se sentó al llegar, esperando. Apareció el tren como un animal negro, resollante, forzado a látigo a hendir la madrugada, como una ojera desmedida y sucia. Sacó su billete. Subió al vagón. Cuando arrancó el tren, el campo estaba como aterido de frío, se oyó el viento silbar a un extremo y aún quedaban estrellas. «¡Qué noche! ¡Qué dureza para un cuerpo tan recién muerto! ¡Mi pobre Juana! ¡Qué oscuro abandono! ¡Qué horror es echar tierra encima de una vida, como un sencillo rito, como un juego casi, y no volver a levantarla más! ¡Nunca más!» Frasquito, con los ojos bien abiertos, miró por la ventanilla y movió sus labios hendidos, temblorosos: «¡Adiós, Juana! ¡Adiós, mi Juana, hija!» El andén estaba solo. El movía una mano hacia las losas despidiéndose de su mujer muerta, que había sido además su hermana inseparable. Miraba los tejados del pueblo, la escuela, la casa de don Roque, la iglesia, la torre del Ayuntamiento y, en la primera curva de la vía, la tapia oeste del cementerio y un ciprés. Allí estaba, acostumbrándose sin remisión a su muerte, enfriándose de los besos de Frasquito, de la maraña hembra y corpórea de los quehaceres caseros, de las charlas y risas con la vecina, de las tardes templadas y largas, tan ricas, a la puerta. Allí estaba ahora, entrando opaca y tristemente en un mundo tan grande, tan ceremonioso, tan sin tierra, que ella no sería nada allí. Porque sucedía que Juana, la pobre, tan a la humilde hechura de este mundo, ahora tenía una importancia increíble; entraba en un enfático, azarante, río de eternidad.

Cuando bajó del tren, la mañana se barnizaba con un sol claro, tibio. Pensó que Juana estaría ahora descansando de la horrible noche de frío y soledad; desentumeciéndose, con sueño, y puede que le llegara el piar de algún pájaro y la evidencia de la luz arriba. Frasquito se adentró despacio por aquellas calles, que olían un poco a anís, a cántaro y esparto. El pueblo del robo, destartalado, grande, lumi-

noso, se desperezaba aún. Al llegar a la plaza miró a un lado y otro con indiferencia y se sentó en un banco. Había, como cuando vinieron a vender la herencia, hombres parados charlando o en silencio. Pasaron unas chiquillas acarreando agua. Pasó un hombre con un burro pregonando algo. Y un Ford antiguo, negro, lleno de barro y polvo, con un claxon engolado, apremiante, que conseguía a duras penas que se apartaran los hombres. En una esquina, sobre los soportales, un letrero de chapa: «Notaría.» Había sido ahí. Ahí empezó todo. Quizá desde la puerta les siguieran el rastro. Alguien que lo sabía avisó a los desalmados, uno o más, los que fueran. Frasquito se acordó de Juana, tembleque endureciéndose como un sarmiento, apretó con las manos el mango de la cayada y se le humedecieron los ojos. Aquí estaba ahora a pedir limosna, a pedir lo suyo, perra a perra, a que le mantuvieran hasta el fin. Se lo devolverían todo. Viviría de lo suyo hasta que muriese. No podía ni quería trabajar más. Ya lo hizo cuando vivía Juana, porque ella nunca habría consentido que fuera un mendigo. Tampoco le habló en vida de sus propósitos, porque le habría hecho jurar que nunca haría eso. Pero ahora lo tenía pensado. Siempre se pide lo que otro roba. Donde hay ladrones tiene que haber mendigos. Imaginaba su dinero esparcido en las familias del pueblo, formando, al extenderse, una red de acequias, un árbol genealógico de la infamia. El que menos, llevaría en el chaleco la calderilla del robo. Todos pagarían ahora como Dios manda.

Se acercó hasta la iglesia. Había dos mendigos en el suelo, a la puerta, y Frasquito les saludó levantando una mano. Luego se les quedó mirando, les clavó los ojos como advirtiéndoles: «Ni a pedradas me echaríais de aquí» Los mendigos miraron al suelo y luego a un lado, hurtando los ojos como si les dañara el sol. Sentóse en las gradas, puso en el escalón la gorra negra al revés y esperó moviendo los labios como él había visto que se hacía, como hacían los otros cuando pasaba alguien. Entraron y salieron unas cuantas mujeres. El dinero empezó a relucir opaco en la tela negra de la gorra, a caer como espaciada lluvia de goterones gordos. El se estaba quieto, mirando a lo lejos, más allá de las calles, del campo. No hacían caridad para él, sino justicia. Le devolvían sin prisa y en fracciones pequeñas lo que le debían todos. La caridad era su moneda de salvación. El pensaba lo que pensaba y ellos creían estar llenando la hucha del Más Allá.

Cuando llegó el mediodía, los otros pobres se fueron y únicamente el sol subió despacio las gradas de la iglesia. Un sol picante, dorado. Por un callejón subía un asmático olor a aceite y a pescado frito. Frasquito no tenía aún dinero para comer, y esperó paciente, con

cierto regodeo. Esperaba la novena, las confesiones de la tarde. Y como no tenía otra cosa que hacer, se coló en la iglesia tímidamente, y en la última losa, junto a la puerta y la pila de agua bendita, rezó por Juana a Dios. Se dió cuenta de que esto lo podía hacer muy bien todos los días, y beatíficamente se alegró.

Frasquito fué acreditándose como recipiente de la caridad pública, se convirtió en costumbre de limosneros, en mendigo perfecto. Su indumentaria iba mejor cada día con su condición, se hacía gastada, polvorienta, dócil. Dormía Frasquito en abrigos rocosos, apretado a las tapias contra el frío. Hacía cola con su lata alargada, reluciente, a la puerta del cuartel, del convento. Quisieron echarle muchas veces porque no era del pueblo. Pero él sabía que los que comen y no quieren mancharse se cansan antes que los que no comen y ya están manchados, y no lo consiguieron. De cuando en cuando hablaba en voz alta. Era con Juana. Otras veces, de noche, a ras de tierra, para que ella escuchara mejor su voz. Juana sabía ya lo que era el sol de fuego sobre su tumba; la lluvia helada, abundante, que atraviesa y encharca sin piedad a los muertos, el ancla al cuello de la muerte. Juana estaba definitivamente muerta, sin remedio.

El hacía cuentas casi todas las noches. «Nos han devuelto ya ocho mil doscientas, ocho mil trescientas, ocho mil trescientas noventa y siete.» Se lo contaba a Juana, de la que había olvidado muchas cosas que se emperraba en recordar semanas enteras, sin conseguirlo a veces. Juana iba siendo un nombre sólo, un interlocutor sin cuerpo, algo borroso y, sin embargo, ligado a él no sabía por qué, misteriosamente. Así estuvo seis años, y una noche, harto y blanco de escarcha, se le paró el corazón. En su chaqueta encontraron un retrato de boda doblado, desvaído, mugriento. Y dos papeles sucios escritos a lápiz. Uno, lleno de sumas, con una cantidad repasada y subrayada varias veces. Y otro, en el que ponía: «Que me entierren con Juana en Hécula. Soy Frasquito.»

Aquel hombre le había costado al pueblo cuarenta y dos mil trescientas dieciocho pesetas. Según sus cuentas, la caridad dejó a deber a la justicia, salvo error, ochenta y dos mil seiscientas setenta y siete pesetas.

Medardo Fraile
Altamirano, 17
MADRID

CORREO PARA LA MUERTE

POR

RAMON DE GARCIASOL

(CARTA AL POETA JESÚS CANCIO)

Querido Cancio: No sé por dónde empezar. Llevo más de un mes intentando digerir tu muerte y no puedo. No hemos sido amigos de comunicación diaria, pero nos queríamos de verdad. Tú, como yo, eras un hombre humilde, fuera de los grandes titulares, adulaciones y notas de sociedad. Ambos éramos compañeros de ceguera, porque yo iba por un camino donde tú ya eras veterano. Tenía 30 —sí, lees bien, 30 dioptrías—. Aún me quedaba humor para decir que era tan miope, que dormía con gafas para ver los sueños. El humor con uno mismo duele, pero te preserva de tanta compasión tullida que llena de verdín. Tú ya no veías más que gracias a esa extraordinaria criatura que es Corona —buen saque dialéctico, ¿eh?, como gran pelotari del idioma— y a tus oídos potenciados por las tinieblas de los ojos. Veo un autógrafo tuyo al comienzo de tu libro, el poema con temperatura de rima becqueriana —o de Amós de Escalante: *Musa del Septentrión, melancolía*—, en el que cantas la pena derribada del mar, ángel caído, su perpetua agitación por erguirse y y ponerse en marcha tierra adentro. Tiene una grafía algo campesina y de abierto compás marinero, un poco titubeante, como hecha sin ver con seguridad, con tristeza en los renglones, que se inclinan al final, un poco en curva de surtidor que no puede subir más. ¿De cuándo es el autógrafo? La firma es más firme, de más costumbre, aunque el pulso tiembla algo, tropieza, como paso ciego, si bien tiene la seguridad del automatismo.

Nunca te dije que me impresionabas, que te hubiese querido decir cómo compartía en mi carne tu duelo. No lo hice por no desvendar heridas, por no colocarte de nuevo ante el amargo sabor de las sombras. Claro que tú tenías siempre al viento la sonrisa de cresta de la ola cántabra, el ala arcangélica de tu bondad, tal un entrevisto revuelo de encajes. Como otro ciego ejemplar, homérica caracola mediterránea, Rafael Rodríguez Albert, el gran músico, siempre sonreías. Ambos habiais tomado vuestra desgracia con varonía, echado a la

espalda, y a sangrar versos o música como la fuente agua y canción, o el pino sangrado, rubia resina olorosa.

Yo entiendo y entendí vuestra importancia humana: estar en pie y sin blasfemia, sin resentimiento ni conciencia turbia. ¡Me duele aún tu ceguera, Cancio! Y tu antigua prisión o, como nos dices, tu «naufragio político». ¡Tú, niño Cancio, pedazo de pan del mar, encerrado entre cuatro paredes de odio fraterno, el odio que no perdona! Y, a través de los siglos, Fray Luis te mandaba sus olas prisioneras a unos versos felices, con sal de rejas en las sílabas:

sobre el erial de mi prisión oscura,
sobre aquel mar de sangre y de cadenas,
de hondo latir y negra arboladura...

Y te acompaña la rabia enamorada de Miguel Hernández, aunque ese *erial* te traicione, te haga de otro tiempo de la sensibilidad, adjetivo infeliz pedido en préstamo a Bécquer no al de la más honda rima, sino al desmelenamiento esproncediano de la época. (Desmelenamiento, pero fuerza huracanada.) ¿Verdad que *Mi vida es un erial* parece más del Espronceda romántico que del humanísimo y realista —levantad las metáforas— Gustavo Adolfo, tan mal tratado por su destino de hombre histórico? Pero dejemos las bromas estilísticas. Yo no estoy haciendo crítica, sino dolorida acción de amistad. Quizá —esa es otra canción— te ganaron muchos en poesía escrita, pocos o ninguno en bondad. A tu lado se estaba a gusto, como bajo un olmo sombroso en verano o a la orilla del mar veraniego.

Cuando uno llega a las altamares de la vida y ve a tanto miserable buen cincelador de prosas y adúltero de conducta, empieza a poder estimar la bondad, a calibrar la cordialidad. Nietzsche era un genio del pensamiento, sí. Mas a mí ya no me imponen las teorías ni me arredra el superhombre, ni creo en la debilidad de los sentimientos bien puestos, ni doy más valor que el de una buena frase a su moral de los esclavos, ni me arrodillan sus rayos y centellas. Se puede ser muy hombre, muy a la altura del tiempo y bueno en el noble sentido de la palabra, honor que reclamaba también para sí, no en exclusiva, Antonio Machado el Bueno. Tú eras bueno y hasta mejor, Cancio. ¿Mayor o menor poeta? ¿Quién recordará, dentro de mil años, a los genios genialísimos, y dentro de diez días, después de muertos, a los demás, a los soldados de fila, a la carne de cañón de las letras?

Vuelvo a mi propósito, a tu ceguera, a nuestra común ceguera. Yo también me quejaba, querido Cancio. Y me acordaba de ti, de Rodríguez Albert, de Marie Lefranc, una inteligentísima y joven escri-

tora francesa, cuyas piernas no quieren obedecerla, a la que es necesario entrar en todas las casas en brazos, como a las novias. Os recordaba, y me subía el rubor al rostro.

Recordándoos me parecía inmoral mi queja. Yo no llegué a cegar por una conjunción de azares que no entiendo bien, pero que me hinojan la gratitud. Pude haber naufragado en noche irremediable, como tú. Quizá no era lo suficientemente limpio para merecer ese dolor que sólo llevan con decoro los más alzados hombres. Cuando fuí a ver al doctor García Castellón —que me devolvió la luz— ya estaba hecho a mi destino, preparado para cegar. Ahora es fácil decirlo; tanto, que parece presunción de reciedumbre moral. Es cierto que le dije: «Sé que me quedo ciego, doctor, como tantos antes que yo, como tantos que cegarán después. He superado la etapa de la desesperación. Hábleme como a un hombre. Si he de cegar, sólo quiero poder escribir. Mañana empezaré a practicar el método Braille.»

No fué necesario, de momento —grave palabra—, gracias al doctor García Castellón. Hoy veo sin gafas mejor que antes con ellas. Quizá por eso me cuesta mucho pasar ante los ciegos que venden *los iguales*. Me parece una deserción o un privilegio injusto. Ahora releo los poemas de mi libro inédito, *Herido ver,* y me suenan a otro. (Quizá sea distinto el tiempo del corazón.) Ya no puedo escribir así, con aquel sabor a desesperanza en el verbo, «la vista enferma en noche sepultada», que dijo Quevedo con tinta mortal y eterna. (Otro que supo de la sal de la noche perpetua, del sorprenderse paralizado de terror con el pie en el vacío, borrados los caminos en un laberinto sin salida, con el frío de la conciencia en el verso.)

¿Ves? No sé cómo empezar. Pero escribir una carta es abrirse una vena y dejar manar la sangre. Esta mezcla, este aparente caos de noticias y afectos, se ordenan en el lector. Además, una carta tiene claves que únicamente conoce el destinatario. Por algo se hablaba —tiempos pasados— de la inviolabilidad de la correspondencia en las declaraciones de derechos. Una carta, y más a un muerto —algo definitivo—, tiene vueltas y revueltas derechas como ballestazos. Si una carta a la eternidad no es sincera —y el sentimiento profundo tiene otra sintaxis—, resulta inútil y frívola.

Hoy, 6 de octubre de 1961, se nos ha echado el invierno encima. Hace frío, ese peligroso primer frío, que melancoliza la lluvia y las nubes bajas. Acabo de llegar de mi trabajo de pan traer y me llaman las cuartillas. Sí, empecé a trabajar después de la operación, el 16 de mayo. (Del 1 de febrero al 16 de mayo estuve convaleciente.) Por cierto que las campanillas primaverales, las flores de la enredadera, salían a repicar color en mi terraza, una cada mañana. Mi mujer les

llama «las campanillas de los ojos». Como comprenderás, no iba a llamarles, como Linneo, una de mis admiraciones, *Leucojum vernum.* ¿Verdad que parece feo? Ahora están a la orden del día las campanillas del otoño —perdón: *Leucojum autumnale*—. Por cierto, que suena mejor el nombre de las campanillas de invierno: *Galanthus nivalis.* ¿Qué te parece esta erudición de manual y paño al púlpito? Fíjate en lo que dice el diccionario oficial de la Academia: «*Enredadera de campanillas.* Planta trepadora de la familia de las convolunláceas, con tallo voluble de cuatro a seis metros de largo, hojas acorazonadas, anchas, y flores campanudas, moradas, azules o abigarradas. Suelen vestirse con esta planta las paredes y enverjados.» ¡Y uno sin saber que *convolvulus* es el nombre genérico de la enredadera, amigo Cancio!

La verdad es que estoy contigo, te siento aquí, oigo tu voz del mundo. «¿Sabes? Me están haciendo una antología en Santander», me dijiste la última vez que te vi. ¡Qué pudor, qué hondura en tu voz cuando me lo comunicabas en el Gijón, cogiéndome del brazo, con cuánto cariño! Llevabas un sombrero verde de tipo tirolés. Te lo dije y te reías con ganas. Te faltaba la pluma cazadora. Esos sombreretes ahora son todavía más recortados de ala. Y dan al rostro de sus propietarios un aire circense que les apicara y juveniliza. Con tales capirulos no se puede decir nada rimbombante, ni siquiera saludar con ceremoniosa reverencia. Tal vez cumplan una gran misión, como las barbas de nuestro tiempo: apear petulancias, cortesanías falsas, no tomarse demasiado en estatua. Son cucuruchos para niños y pajecillos de romance medieval.

Como el que no quiere la cosa, aquí tengo tu libro, Cancio —*Tú por la muerte*—, por diligencia de Corona; tus ojos, tus manos y tus pies en la tierra en los últimos años. Me lo ha traído el poeta José Luis Gallego, ángel cerrado de barba para que no se pongan a jugar con él los chaveas en la calle. José Luis a veces escucha con la sonrisa, con los ojos cerrados, como si se hubiese caído en sus pensamientos. Yo le digo entonces que tengo la virtud de dormirle, y se alboroza como un crío. También José Luis era de los nuestros, de los que han sufrido y padecen de los ojos. José Luis llegó a estar más de dos años ciego. De entonces le viene la costumbre de hacer poemas de memoria. La fuerza le obligó a dictar. Supongo que tú harías lo mismo. Jorge Guillén me dice en una carta que el poema «Con el duende», del *Cántico,* de 1955, se lo dictó a su hija Teresa antes de operarle en Nueva York de su desprendimiento de retina. Ahora ve y hace su vida normal. Y sigue tan gran poeta y cabal persona como siempre, dando honor a España en el mundo con su poesía.

Tú tendrías que dictar tus versos, claro. Hay que escribir o expresarse como se puede y aun como es imposible. Yo, por mi parte, dicté a Mariuca mis tres sonetos de *Agradecimiento,* cuya esperanza hubieras compartido. El escritor que no escribe revienta.

Para que te alegres, te diré que a Guillén le acaban de dar —el 11 de septiembre— el Premio Internacional de Poesía, que se otorga cada dos años al mejor poeta en Knokke le Zoute (Bélgica). Y para que puedas medir su importancia, te aclararé que se le concedió por unanimidad, sin la presencia oficial de ningún español, pues María Alfaro fué por su cuenta, sin representación alguna. El vocal español, José Luis Cano, el secretario de *Insula,* el timonel de Adonais —¡cerca de doscientos números!—, votó por correspondencia, ya que no pudo acudir. (No, no está enfermo, querido Cancio. Tampoco le pasa nada peor, como te malicias. Sencillamente: le fué imposible ir por razones de trabajo.) Nuestros grandes diarios no han dado aún la noticia —o yo no la he visto— hoy, 8 de octubre, en que prosigo esta carta. (Ya hace sol otra vez y el cielo está gloriosamente azul. Un pianillo madrileño suena debajo de mi balcón y me distrae. Me pararé a escucharlo. Echaré al organillero unas perrillas de tu parte.)

¿No es noticia un premio internacional de poesía para un inerme español, que bien puede ser Premio Nobel cualquier año? Yo cada día soy más bruto y no entiendo nada. ¡Si te contase lo que es noticia —*el hombre que muerde al perro*—, lo importante que son algunas cosas que no tienen cuerda para dos segundos ni llegan más allá del término municipal!

Como te decía, me trajo tu libro José Luis Gallego, que supo cantar sin luz y sin aire a unos pajarillos «a través de ásperos muros». Y lo hacía así —no te estremezcas bajo tierra—, en ritmos sanjuaneros, en noche tan oscura como la del poeta prodigioso, a quien tan mal se le ayudó a morir. Escucha:

Ibame por mi alma
—casi devuelto a su dehesa el frío—,
descuidado, ¡en qué calma!...,
y vuestro pío pío
fingió como una piedra en torno mío.

Y apoyado en Juan Ramón, remata su poema con esta otra lira:

Que sabed que a mis ojos
un maléfico yeso los encanta.
Y al no ir a sus antojos,
implóranme: Si cantan,
¿dónde cantan los pájaros que cantan?

¿Habías soñado mejor mensajero para tu libro? Venía con el entusiasmo del chico que lleva un nido con pajarillos en pelo malo bajo la camisa. Me dió tu libro como quien se quita un brazo. «¿Vas a escribir de él?» ¡Escribir! ¿Esto es escribir? Por lo menos tú sabes que es andar contigo, condolernos juntos, contarte lo que no supe, no pude o no tuve agallas para decirte en vida, aunque notabas que quería comunicarte más de lo que comportan las palabras cuando te abrazaba hasta casi hacerte daño, porque tú ya eras muy frágil para mis brazos de cavador. Sé, para mi descanso, que te he dado sonrisa y a veces hasta carcajada con mis bromas con recámara. Los bobos, los que no alcanzan un balón jamás y no saben por dónde se tira a gol, se enfadan cuando les digo que *mi tío Sócrates* me enseñó este juego irónico, que tuvo tan buen cronista en Platón, aunque yo no haya tomado la cicuta por la verdad, si bien haya saboreado algún que otro vaso de rejalgar.

Como sé que te complace, te diré del cariño de tus amigos, que han hablado de ti en los periódicos y revistas. ¡Cómo te hubiese gustado ver tu *Barlovento,* el del retrato de Montes, con el chubasquero negro, tal un monje del mar, en el escaparate de Espasa-Calpe, de Madrid! No sé si llegaste a ver tu antología, *Poesía del mar,* que ha quedado preciosa. La portada reproduce un busto de Otero —que también esculpió a José Luis Hidalgo, el inolvidable, con quien ya habrás hablado de lo nuestro y lo vuestro—. Luego viene tu nombre —*Jesús Cancio*—, el título —*Poesía del mar*—, y en un tercer renglón, en versales verdes —versales, que viene de verso, sí señor—, *Antología.* Es muy noble y seria la portada, amigo Cancio. Y el libro tiene estatura, ese empaque envidiable de los libros gordos, abundantes, que no se pierden en las bibliotecas ni en los escaparates de las librerías. Tiene el tamaño y prestancia con que soñamos para algún hijo nuestro los poetas. Da gloria pasarle la mano por el lomo, acariciarle la portada, abrirle morosa y amorosamente sintiendo en el pulpejo de los dedos la llamada del papel impreso, del hermoso papel para las nobles palabras. ¡Qué bien imprimen esos magníficos artesanos que son los hermanos Bedia, buenos obreros, capaces de sentir el honor del oficio, la dignidad del trabajo! Mi padre era artesano también, hermano Cancio, y cuando me enseñaba el oficio de zapatero, que no aprendí del todo, si una simple puntada era más larga que otra, decretaba: «¡Chapuza!» Para él, la obra debía ser pulcra, correcta. El éxito es otra cosa, y el dinero. Yo recuerdo siempre que mi padre cantaba durante su tarea. Y cuando íbamos de camino en la yegua a los pueblos. Al par de zapatos que había realizado, desde tomar medida para cada caso, al corte y colocación de una funda de retor para que no se manchase la delicada

piel, ya fuera de la horma, lo miraba como he visto contemplar luego a los pintores un cuadro acabado o a las madres a su hijo en la cuna. Y sonreía, sencillo y feliz. A mí, el buen oficio se me ha pegado de la artesanía paterna. Es duro que nos puedan llamar chapuceros con justicia. De lo que no somos responsables, por incapacidad o por causas ajenas a nuestro deseo, no respondemos.

Como verás, de esto no suelo hablar no por orgullo canalla de quienes reniegan de su origen social, sino por no presumir. Ya empieza a ser importante y reconocido que los hombres sean hijos de sus obras, no de azarosas herencias o supersticiones. Recuerdo que una vez le dije al buen marqués de Vilanova, que nos estaba explicando su compleja genealogía, que él era de una nobleza de hace cuatro días, del siglo XV. Don Rafael me respondió:

—¿Usted también es noble?

—¿Lo duda?

—No. Quiero decir...

—... ¿De nobleza de quienes no dan ni golpe?

—¿Y de qué casa es usted?

—De la casa de Adán.

Hubo risas contenidas, silencio y cambio de conversación. Quizá fuí cruel. Ya sabes que quienes tenemos raíces morales, los que escribimos con fe, solemos ser proclives en el trato diario al humor, a la ironía, que apea la farsa, la estupidez vanidosa. Y nos gusta mucho reír, ser críos y traviesos en el ingenio. Hay una conexión sutil entre moral y humor, porque siempre es alegre el que no está en pecado o en delito. Y el que cree, se irrita, a veces no transige —siempre le duele—; sabe que en ocasiones, y no por él, es mejor ser justo que cortés. Cuesta disgustos, soledad, persecución adoptar una postura moral, que se toma como resentimiento o mala ralea. Pero escribir es algo sagrado que debemos merecer. Cristo podía haber hecho un milagro y haberse evadido de la cruz. Entonces no se hubiera realizado la tragedia salvadora. Lo cómodo no siempre tiene que ver con lo decente. Mas lo dejo aquí, porque hoy no vengo a decir esto.

Es coincidencia que no puedo analizar. El caso es que tu libro aparece en mi mesa de trabajo encima de las obras de José Luis Hidalgo. Tengo que contestar a una hispanista de la Universidad italiana de Lecce, que me escribió hace mucho, recién operado. Como no está obligada a saberlo, lo achacará a mala educación, a insolidaridad o a mezquinos celos literarios, como si en el mundo no hubiera sitio para todos. Tu *Poesía del mar* está sobre *Los muertos* (primera edición, Adonais; segunda, de Cantalapiedra), *Los animales* (Edic. Proel., de Santander) y *Raíz,* su primer libro, publicado en Valencia en 1944, con

dibujos del propio Pepe Luis. Es el único que tengo dedicado con aquella su letra amplia, mural, generosa. Lleva fecha de 8 de marzo de 1945.

El prólogo de *tu* libro —los demás están sumidos en este de ahora— es un entrañable ensayo de Federico Carlos Sainz de Robles, también de casta de buenos trabajadores. Sainz de Robles, que tanto sabe de Madrid, de libros y de poesía, tiene una gala: haber puesto un prólogo —el prologuista prologado— a un libro de Marañón —¡muy bien, Alfredo Juderías!—, que derramó su cordialidad en centenares de prólogos. Por cierto —un poco de formalidad: ¿te quitabas años, presumido Cancio?— que Bleiberg, tu compañero de soledad forzada, te hace nacer en 1881, y Sainz de Robles, en 1885, tanto aquí, en el prólogo, como en su generosa *Antología* de la poesía española, por la que se le debe gratitud. Quizá porque nos inclinamos a lo peor —¿es condenable nacer antes?—, ya que lo peor tiene más verosimilitud que lo bueno, me inclino a la primera data. Así, te sorprendió —¿o la esperabas?— la muerte a los ochenta años. Cuando escribo ochenta me sacude un maretazo las cuadernas del esqueleto. ¡No puede ser! Era imposible que tuvieses ochenta años, y yo llamándote de tú. Sobre todo por tu lucidez y entusiasmo. Me quedo con Sainz de Robles hasta que me rectifique o corrobore Corona. ¡Naturalmente, tenías sólo setenta y seis años, que tampoco es ninguna broma para esa frágil criatura cercada de peligros que es el hombre, y más el poeta, y más que más, el hombre poeta y ciego! A mí —perdón, pero una carta sin *yo*, sin *uno*, es otra cosa— me faltan cerca de treinta años para alcanzar el día de tu muerte. ¿Viviré tanto como tú, Cancio? *(Cantio, onis,* canción.) Algo debe de tener la vida cuando se está en ella rabiando y pataleando, valle y mar de lágrimas, como en la Salve.

Y tú cantaste:

Salí de mozo al mar, como atraído
por la voz de mi raza,
y esta noche sin luna de mis ojos
me devuelve a la playa.

Y con más suspiro aún:

están mis ojos sin luz
después de haber visto el mar.

Porque la salida del mundo es fácil, según Séneca y todas las literaturas; pero a él le tuvieron que obligar a suicidarse. ¿Viviremos para el año que viene —sí, asústate— todos, los acabados de nacer, los medianos y más ricos en edad? Está la muerte final en el aire, hay

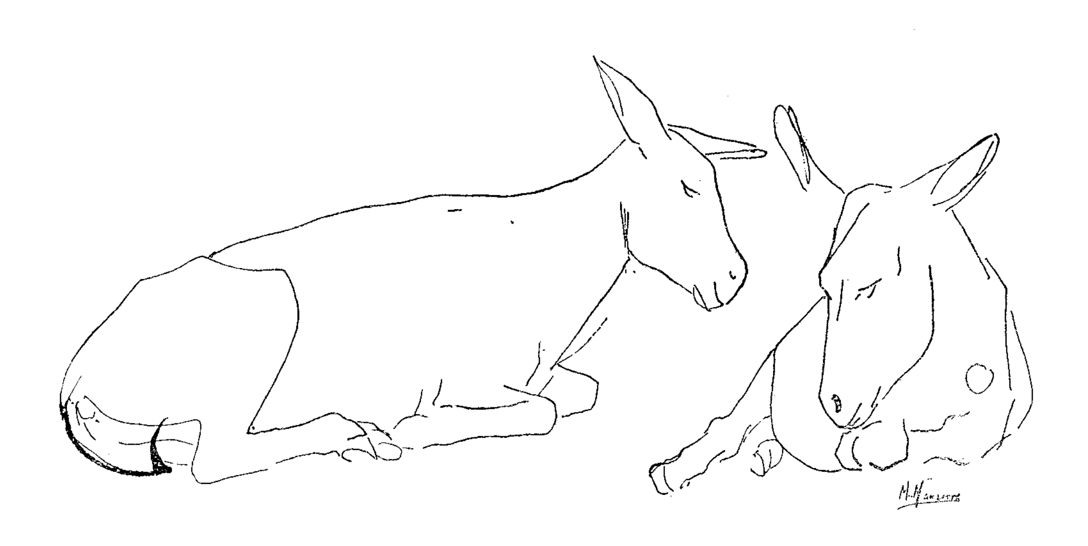
mucho temor en la respiración. ¿Tú llegaste a alcanzar consciente el agosto pavoroso de 1961, con la guerra termonuclear amenazante? ¿Los pueblos son capaces de aniquilarse —realmente, sin metaforería de novela de miedo—, de llegar al secreto de la materia para que vuelva el polvo al polvo? Sobre la Humanidad está suspendida no la espada de Damocles, sino la bomba atómica, por una parte. Por otra se acrecienta la impotencia del hombre ante el Estado, el monstruo creado para que le devore, precioso instrumento si se reduce a su función vehicular. Pero la criatura esclaviza al creador, le destruye. ¿Te das cuenta del problema, sencillo Cancio, soñador Cancio, Cancio del mar varón de Comillas? El hombre deviene títere apabullado por su propia organización, tomada como fin. Es el aprendiz de brujo, que ha provocado una fuerza que no puede volver a su obediencia. Los científicos han creado para que los políticos extorsionen. Como sabes, hoy un hombre de ciencia importante es un esclavo distinguido —¡buenos días, señor Oppenheimer!—; no dispone ni de la intimidad de su hogar, no es libre para andar, ir y venir, quizá tampoco para abrazar a su mujer a solas. Con toda facilidad puede acabar en la cárcel como un bandolero cualquiera, caer en herejía, ser sambenitado como reo —ya no se dice de lesa patria— contra la seguridad del Estado.

¿Ves cómo cada vez hace más falta la poesía, Cancio, señor del mar, de ese mar a quien don José creía que «nadie impuso leyes»? ¿Adónde iremos los hombres si carecemos de gusto por la vida? No puede haber comunidad internacional —ni nacional, ni privada— sin sentido ético, atenida a la ley de la selva, a las armas irracionales. Tú ya estás más allá del espanto, pero nosotros esperamos cada noche, aterrorizados, despertar hablando con San Pedro. Era bárbaro quemar a los hombres. ¿Y convertir el mundo en una pira atómica para ofrendar la humanidad a quién? Posiblemente no se llegue a ese extremo; mas nadie podrá quitarnos este pavor diario, su desazonador recuerdo. ¿Y los que tienen hijos? ¿Dónde andan los hombres? ¿O es que somos unos pobres capones sin palabra, sin acción, sin hombría? Quien posea alguna conciencia sabe qué le agusana el corazón. Los políticos del mundo se presentan como santos, nos machacan por nuestro bien, nos cabalgan para nuestra felicidad. Todo son buenas palabras —o flamenquería— y malos hechos. La última cortesía a la verdad son las palabras correctas de los malhechores. ¿Hablando todos tan bien, cómo va todo tan mal? Todo es amor en las declaraciones, pero lo cierto es que las gentes se mueren de pena en su soledad. Se aclama en público y se llora en privado; se adula para subsistir, para ir tirando; se...

Pero vámonos al mar, Cancio. Me voy a tus versos marineros a desahogarme.

¡Boga avante!,
boga y boga sin levar,
que yo quiero
oír la espuma saltar
delante del tajamar
de tu proa, marinero.

Ramón de Garciasol
Cristóbal Bordiú, 21
MADRID



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

JORGE ENRIQUE ADOUM, POETA DEL ECUADOR

Quiero presentar a un poeta que no figura todavía en las antologías, cuyo nombre omiten los historiadores de la literatura hispanoamericana; pero a quien llamaba Pablo Neruda, cuando publicó sus poemas mayores a los veinticinco años, «el más grande poeta de América». Es un muchacho que aún no cumple los treinta y cinco años y que ha encontrado el lenguaje propio para la nueva epopeya americana. Nacido en Ambato, cuna de don Juan Montalvo y de Juan León Mera, Jorge Enrique Adoum, hijo de padres sirios, es el primer poeta épico del Ecuador.

Perseguido por sus actividades de estudiante rebelde a la dictadura, pasó a Chile, en donde fué mi alumno en la Facultad de Derecho; secretario de Pablo Neruda en 1947. Vuelto a la patria, obtuvo en 1952 el Premio Nacional Medardo Angel Silva por sus *Cuadernos de la Tierra,* y dirige actualmente la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Su ideología comunista, opuesta a la mía, como él reconocía en una carta-envío de su último libro, no me impide estimar su alta poesía ni le impide a él ser un gran poeta.

Ha publicado *Ecuador amargo* (1949), *Carta para Alejandra* (1951), *Cuadernos de la Tierra* I-II (1952) y, en prosa, *Poesía del siglo XX* (Quito, 1957).

Escuché hace poco una conferencia sobre el poeta italiano Quasimodo, Premio Nobel 1959, en que el orador trató empecinadamente de convencer a su auditorio, poco sobornable, de que el buen poeta hermético había desaparecido como por ensalmo, al convertirse Quasimodo a la *literature engagée.* En un ensayo anterior sobre Pablo Neruda, he señalado yo, por el contrario, que si bien la conversión al comunismo del gran poeta chileno le ha restado un número de versos, entregados a una prosa vulgar de consignas nada originales, la posición social-política ha enriquecido la poesía de Neruda con tonos más universales y humanos, como de salmista del dolor humano. La poesía de Adoum nace toda bajo ese signo de ira, tal como a Juvenal «la indignación le hizo poeta».

No creo que el arte deba «servir». Ni de instrumento político ni de *vehículo didáctico o de arma de lucha.* El arte tiene en su propia libertad su nobleza. Pero el «comunismo» de muchos de estos poetas, sobre todo en César Vallejo y en Adoum, no enturbia la clara fuente de su poesía. De las *Odas elementales,* de Neruda, he dicho que me parecen «más cerca de San Francisco de Asís que de Karl Marx». Y aunque este parecer no haga maldita la gracia a los poetas militantes, insisto en que no existen «poetas comunistas». La poesía de ellos canta dolores humanos y humanas crueldades, con odio y amor, pero el genio poético se levanta por encima —y mucho— del anticuado y reptil materialismo histórico de un comunismo dogmático, pseudocientífico, frío, determinista, materialista, pegado al estómago de la economía. Lo único característicamente comunistoide de estos poetas es su ateísmo, que hace su poesía más amarga y sin esperanzas.

Poesía pura e impura

Archibald MacLeish, citado por Adoum, dice: «Ha llegado la hora de desafiar a voz en grito, irrespetuosamente, a carcajadas, a quienes nos dicen que la poesía es «poesía». A quienes nos dicen que la poesía es un juego de salón que nada tiene que ver con la vida de los hombres que viven ni con la miseria de los hambrientos...» Y agrega el poeta ecuatoriano en su magnífica colección de ensayos *Literatura del siglo XX:* «Creo que el hombre necesita de libertad y de poesía para vivir. Necesita recordar su historia, conocer su época, dejarla atrás en busca del futuro. Y que el poeta debe señalárselo, porque tiene el don para deducirlo de la acción constante de su pueblo: ésa es toda su profecía.» No estoy de acuerdo en que todo el don profético del poeta ha de ser el de deducir de los hechos históricos, como un prosaico profesor de sociología, las verdades de la vida esencial de un pueblo. La poesía es una «divina manía» y está más cerca del cielo; por eso puede iluminar mejor el polvo triste de la tierra.

Por fortuna, nuestro poeta lo es de verdad y «más que un hombre al uso que sabe su doctrina, es, en el buen sentido de la palabra, bueno», como decía el gran Machado, que Adoum venera por sobre todos los poetas de España. El otro poeta entrañable y «lamentable», César Vallejo, sostenía el derecho al sufrimiento. Postura bíblica que no materialista, más cerca de Job que del *Manifiesto.* Y cuando Pablo Neruda se enorgullece de que su poesía no es «pura», esterili-

zada; sino viviente, «impura», lo explica diciendo: «La poesía de hoy debe tener el mismo sentido de siempre, de algo que no estuvo nunca ni por encima ni por debajo del ser humano, que siempre estuvo situado a la altura del hombre...»

Y es este humanismo de la poesía el que hacía decir a Antonio Machado: «La poesía es la expresión integral del hombre en cada tiempo. Los programas literarios sirven cuando el poema está creado, no le dan nada cuando no ha surgido sobre la página. La poesía pura de que tanto oímos hablar aún no la conozco. Podrá existir, pero tal vez en una isla, donde aún no llegan las barcas. La pureza total, en el arte como en todo, es un imposible: la transparencia confina con la nada» (Cit. por B. Cruz A.: *Veinte poetas chilenos,* 1948, p. 27.)

Gabriela Mistral se lamentaba de que el maestro Darío no hubiera cantado el canto de América, pues de haberlo hecho, «lo andarían entonando las voces del mocerío». La propia Gabriela balbuceó el tema, y lo orquestó a plena imagen el *Canto general,* de Neruda.

Epica americana

Pero en ningún poeta de la América nuestra, la voluntad épica ha sido más definida y apostólica que en el poeta del Ecuador.

La obra fundamental de Jorge Enrique Adoum es su epopeya ecuatoriana *Los cuadernos de la Tierra.* De ellos escribe el poeta Jorge Carrera Andrade, presidente del Jurado que le otorgó el Premio Nacional: «Estos cuadernos forman, en realidad, un extenso poema interpretativo de la historia y del paisaje ecuatorianos... El autor ha intentado una valorización estética de nuestra leyenda y de nuestros símbolos nacionales, hasta el punto de que su poema alcanza la sobria grandeza y el vigor de una nueva época... Por primera vez, la llamada «poesía cívica» se ha despojado de su vestidura trivial para presentarse con majestad inigualada.» Y el poeta juez estaría pensando en las quintanescas sonoridades del otro ecuatoriano Olmedo, que arrancaba una sonrisa de buen crítico al héroe agradecido y burlón de *La victoria de Junín.*

Los cuadernos de la Tierra es un extenso poema dividido en ocho partes. Las dos primeras fueron publicadas en 1952. Las seis restantes, por confesión epistolar del poeta al autor de estos apuntes, va a consumir todo el resto de su vida.

La primera parte se titula «Los orígenes», y se hunden en la virgen leyenda indígena ecuatoriana.

Qué difícil, amor, tu territorio:
era la ceñuda geografía, la dentadura
lenta del océano mordiendo el hueso
de la orilla y el jaguar
como un relámpago del suelo...

... los temblores destruyeron túmulos, aun amaba
el suelo sordo, el suelo áspero,
el suelo que caía sobre el ser
como una maldición en pozo abierto!...

Y dice a los Andes patriarcales:

Sólo persigo tu blancura, culpable
de los ríos, sólo tu vientre
intacto, tu párpado glacial. Quise
habitar tu palco en mi viejo
rescoldo de familia, y allí estaba
el poblador de arcilla vigilando
tu eternidad...,
... actor de la meseta.

Adoum ha realizado honradamente científicas investigaciones etnológicas, ha escarmenado las viejas leyendas y las supersticiones de la raza y, tal como Neruda en las *Alturas de Machu Pichu,* ha preguntado por la vida y la muerte del viejo hombre quiteño. Para exclamar al fin:

... Todo
te pertenece: el polvo, su zócalo
de mártires, y esta ira sulfúrica
que me defiende de la resignación.

Es el mismo eco plural de las voces rebeldes que han defendido al indio: los peruanos Mariátegui, González Prada y Ciro Alegría; el boliviano Arguedas, el ecuatoriano Jorge Icaza y hasta los lejanos legisladores de Indias y la severa voz de Montesinos o la entusiasta gritería del Padre Las Casas. El verbo español defendiendo la tierra y el alma indígena de América.

El cuaderno segundo se titula: «El enemigo y la mañana». Es más extenso e importante. Le precede el mismo amoroso estudio, pero le acompaña una más densa capa de prejuicios idealistas, a su pesar. El

enemigo primero del quiteño es el inca conquistador. Luego vendrán el conquistador español y el encomendero, el político republicano y el tirano dictatorial. Pero esos otros cantos se están todavía fraguando en el limbo creador del poeta.

El imperio incaico no tiene para el poeta ecuatoriano el color rosado del idilio socialista con que sueñan todavía los antropólogos anticuados. Cuando en la lengua del inca imperial «se vuelve oral el nudo», de los quipus, el indio ecuatoriano comienza su milenaria esclavitud.

Nada nos pertenece sino a última
hora, a último turno de alimento
y sueño...

El poeta Adoum, con ese lenguaje hablado que quería Unamuno, el que emplea Carl Sandburg para hablar de las cosas y a las personas de su llanura, dialoga con el ancestro indio de su patria. Tiene vocación de hermano del pueblo, revisador de su injusticia amarga, rapsoda de su rebeldía, exacerbador de su pálida paciencia.

Revolucionario, en política y en poesía —que no mezcla—, entre la íntima melancolía de Vallejo y el desborde imaginero de Neruda; más musical y menos rico que Neruda, más rebelde y menos hondo que Vallejo, tiene una seriedad comunicativa que asimila toda la amargura y el odio reconcentrado en milenios de arcilla primordial pisoteada por la historia.

Los *Cuadernos* —con grabados de Oswaldo Guayasamín— son una epopeya contemporánea, amasada con tierra y roca, nieves y ríos, indios y supersticiones, identificándose el poeta con el dolor ecuatoriano. No hay en Adoum, artista consciente, ni restos de propaganda: hay un dolor sordo de la patria. Con virtuosismo formal, que el propio autor se critica como excesivamente retórico para la elegía sustancial de su canto, tiene un agrio humanismo militante, lejos del maternal amor al indio de Gabriela. Su verso chisporrotea como la resina encendida de la selva.

En *Ecuador amargo*, geografía y biografía poética de su país, ensaya el poeta su futura epopeya, como dice Cruchaga Santa María, con «un perfil de gesta heroica, de vuelta a la patria, que puede ser de toda la América en su época lustral de selvas y ríos...».

El poeta es, ante todo, humano. Con pureza de palabra habla al hombre común. Y en el breve poema «Carta para Alejandra», su hija

de tres años, lo humano lleva al tono íntimo la aventura política y el futuro social en tristeza callada, como la de Vallejo.

Hemos sido hombres por encima de todo;
fuimos hermanos de nuestros hermanos
que nacieron más allá del limite
del odio.

Esa humanidad cordial da poesía a su palabra musical o dura, pero sincera y honda siempre.

Jorge Enrique Adoum, más allá de la moda vanguardista o de la facción partidista, ha de quedar como un auténtico poeta de América. CARLOS D. HAMILTON.

DEFENSA DE LA NOVELA HISTORICA

El creador de un nuevo género literario, el de la novela histórica, Walter Scott, fué en su tiempo uno de los autores más leídos de su época y, a través de sus novelas, contribuyó a dar al romanticismo su matiz más genuino y más exótico: el de la pasión por el pasado, el de la fuga ante las vicisitudes del presente. Ludwig Tieck en Alemania, Víctor Hugo en Francia, Alejandro Manzoni en Italia, fueron los continuadores del maestro inglés, y el género sigue todavía interesando a autores y lectores, como si algo del fenecido romanticismo, su cara más auténtica, permaneciese intacta entre nosotros. Huir hacia el pasado, en un período tan agitado y anormal como el nuestro, puede ser una solución, tan valedera o tan poco valedera, como la de buscar refugio en los mitos científico-fantásticos de la novela de anticipación. En el fondo, el pasado puede resultar tan imaginario como el porvenir. Nadie ha logrado investigar las dimensiones del tiempo.

En un artículo publicado en el semanario suizo *Die Weltwoche (La semana mundial)*, el cronista literario R. J. Humm, al analizar algunas novelas históricas recientemente aparecidas en Inglaterra y Alemania, afirma que hay un público para estos libros como lo hay para las novelas policíacas; que los dos géneros se parecen entre sí hasta el punto de que la novela histórica no es más que una aventura policíaca que se desarrolla en un escenario distinto. La causa de esta decadencia sería, según el periodista suizo, el hecho de que ningún gran escritor contemporáneo ha querido dedicarse a escribir novelas

históricas, y que los últimos maestros, marcando ya el principio de la decadencia de este género de la reconstrucción basada en documentos y en crónicas antiguas, han sido el polaco Sienkiewick y el inglés Bulwer Lytton, autores, respectivamente, de *Quo vadis?* y de *Los últimos días de Pompeya.* Es evidente que, en la medida en que la novela histórica se ha limitado a reconstruir antiguos escenarios —el ejemplo de Flaubert en *Salambó* es elocuente—, se ha venido abajo, hasta colindar con los mediocres terrenos del género policíaco. Tanto la novela histórica como la policíaca representan, en el fondo, los dos matices más resistentes del romanticismo: la necesidad de evasión fuera de tiempo y la pasión por lo monstruoso y lo anormal, por lo ilegal y la violencia. El cronista suizo tiene razón al afirmar que la novela histórica no es hoy más que una manera de pasar el tiempo, más interesante, para los lectores sensibles y cultos, que la de la lectura inspirada en el crimen. Pero, según él, los dos géneros se sitúan en lo que podríamos llamar los barrios bajos de la literatura.

Yo creo que el señor Humm confunde la novela histórica con la novela de aventuras, cuyo maestro ha sido Alejandro Dumas, y que sigue existiendo al lado de la verdadera novela histórica, igual que en el siglo pasado. Sólo que hoy los grandes escritores que se han dedicado a escribir novelas situadas en otros siglos que el nuestro han utilizado esta técnica no por la simple razón de zambullirse en el pasado, sino con la intención de enjuiciar el presente desde una perspectiva favorable y objetiva. Por ejemplo, para condenar la intromisión de lo religioso en lo político, problema que no careció nunca de actualidad, Aldous Huxley escribió *La eminencia gris,* novela en cuyas páginas describe la tortura espiritual del famoso secretario de Richelieu, el Padre José, cuya presencia oculta en los bastidores de la política francesa decidió la intervención de Francia en la guerra de los treinta años y provocó millares de muertos, años de hambre y de terror, catástrofes de todas clases. Este hombre era un monje, creía y rezaba, era un cristiano sincero, pero la pasión política se había apoderado de su alma, como una tentación diabólica de la que no se podía deshacer. El libro de Huxley es una obra maestra y plantea problemas actuales contemplados a través de una perspectiva alejada en el tiempo; es decir, más valedera que una perspectiva minimizada por el presente. En este sentido, la novela histórica no tiene nada que ver con la policíaca, y constituye una manera ingeniosa de dar más prestigio a la misma contemporaneidad.

Otro ejemplo puede ser el de las novelas bíblicas de Thomas Mann, uno de los más importantes novelistas alemanes de nuestro siglo; o también, para citar aquí a otro alemán de gran categoría,

la novela de Ernst Jünger *En los acantilados de mármol.* También Julien Gracq, en su *Orilla de las Sirtes,* ha elegido el pasado para mejor penetrar en la vasta zona de sombra de nuestro presente. ¿Y qué es *El barón trepador,* del italiano Italo Calvino, más que una novela histórica, situada en el siglo XVIII, en realidad con el solo fin de utilizar el estilo y la técnica de los escritores de entonces para enjuiciar con una diabólica perfección las cosas y las ideas de estos días? La verdadera novela histórica no ha decaído nunca, porque ha sabido ser lo que es la filosofía de la historia con respecto a la filosofía: una manera de buscar una ley al correr del tiempo, una ley destinada a universalizar la condición humana y a utilizar el pasado como material viviente, válido para la experiencia cotidiana del presente.

Libros como *Memorias de Adriano,* de Marguerite Yourcenar; *Los idus de marzo,* de Thornton Wilder; *Yo, Julio César,* por Bourbon Busset; *Yo, Claudio emperador,* de Robert Graves, o *El diablo,* de Alfred Neumann, no tienen nada de policíaco, como diría el señor Humm, y son, al contrario, verdaderos ejemplos de buenas novelas del siglo XX, iguales, como se ve en los ejemplos citados, a lo mejor que se ha escrito en estos últimos decenios.

Frente a estas obras maestras, los ejemplos citados por el señor Humm aparecen infantiles o como puros ejemplos de literatura de segunda categoría, destinada a hacernos pasar un rato de olvido en presencia de unas aventuras y de unos personajes históricos que no intervienen en las profundidades de nuestro ser más que los personajes, entre ridículos y monstruosos, de las novelas policíacas. Entre los libros citados por el señor Humm encontramos, evidentemente, una novela sobre María Estuardo, *La reina inmortal,* por Elisabeth Byrd, y una novela dedicada al gran cocinero francés Brillat Savarin, realizada por Friederich Forrer y titulada *Cada día, una fiesta.* No es difícil darse cuenta, sólo al citar estos libros y estos temas, de la diferencia esencial que corre entre la verdadera novela histórica, plenamente actual, como las escritas por Thornton Wilder o Thomas Mann, Julien Gracq o Italo Calvino, y estas reconstrucciones tan artificiales y vacías de sentido como las aventura de *El Coyote* o algún *Rififí de la sierra Nevada.* Como tampoco hay alguna relación entre una película histórica auténticamente cinematográfica, como el *Enrique V* de Laurence Olivier, y *Los diez mandamientos* o algunas de las *Reinas de Saba,* que no tienen de histórico más que la vejez de sus trucos y los nombres de sus personajes. En algunas de estas películas asistimos incluso a escenas musicales y vemos a Aníbal empezando a cantar en inglés delante de las mismas puertas de

Roma. Si Aníbal tuvo una voz de barítono, es difícil creer que paró la marcha de sus tropas con el fin de dedicar una canción a la romana que, según la película, salió de la ciudad para impedir su destrucción por el general cartaginés. Este tipo de cine no es menos artificial que las novelas amorosas dedicadas a rehacer las sensaciones de Cleopatra o de María Estuardo, ni más profundas que *Los tres mosqueteros*, que, por lo menos, era un libro bien escrito.

Creo, pues, que la novela histórica no está en decadencia, y que al contrario, debido a sus últimas realizaciones, ha encontrado una fórmula valedera para situar al hombre en medio de su drama, es decir, en la encrucijada de los tiempos.—VINTILA HORIA.

INTRODUCCION A LA MUSICA CONTEMPORANEA

LA MÚSICA NUEVA DESDE EL OYENTE

En el terreno de la música se ha abierto, en términos generales, una ancha sima entre el compositor con su entorno de iniciados, de una parte, y el gran público, de otra. Un sencillo mecanismo psicológico ahonda en esta sima en vez de intentar llenarla: resentimiento y vanidad por un lado, incomprensión y desdén por otro. Esta misma situación impide que el compositor tome en serio el punto de vista del oyente y se haga cargo de sus razones. No, desde luego, con la pretensión de construir una nueva apología de la distanciación entre el artista y el público, ni de montar sobre tal disociación psicologías acrobáticas, sino para intentar un aprovechamiento de esas razones. Porque ese oyente —término *ad quem* de la ecuación creación-recepción— es elemento fundamental del existir de la música.

¿Qué escucha el oyente? ¿Cuáles son los puntos en los que disiente de la música nueva? ¿No podrían hallarse, en esa disidencia del auditor, precisamente los caracteres básicos de la música contemporánea; es decir, lo decisivamente diferencial?

Vamos a intentar una fenomenología de la música nueva a base, precisamente, de lo que el oyente percibe en ella de sorprendente, de inaudito; de aquello que, por diferir hondamente de la música que ha oído durante siglos, le fuerza a desinteresarse o a sentirse incluso agraviado o burlado. Naturalmente, la primera afirmación bruta de ese gran público —«no me gusta»— carece de validez, y

sería un grave error interpretarla literalmente. No puede gustarle la música nueva por la sencilla razón de que no la comprende y, por tanto, su juicio queda invalidado. La comprensión ha de ser previa al amor, a no ser que se actúe movido por impulsos sin fundamento. Es más exacto, pues, partir de esta otra afirmación, también frecuentemente escuchada en los conciertos de música contemporánea: «no entiendo».

¿Por qué ese gran público «no entiende» a Webern o a Schoenberg, por ejemplo, y «sí entiende» a Bach, a Beethoven o a Brahms?

En primer lugar habría que distinguir entre el aspecto histórico de la cuestión y el aspecto objetivo e intemporal. En el plano histórico, la cuestión se resuelve de un modo simplista y, sin embargo, contundente: el público entiende a Beethoven porque las connotaciones psicológicas y estéticas de su música pertenecen ya a un acervo común rebasado, que todos, más o menos, poseemos, aunque sea inconscientemente; mientras que no entiende a Webern porque esas mismas connotaciones, precisamente por ser vigentes y contemporáneas, no están aún asimiladas, La idea vieja y romántica del artista como «precursor», como «profeta», va siendo sustituída por otra imagen más exacta: el artista vive *exactamente* su tiempo; quienes no lo viven son la mayoría de los humanos, que en realidad marchan con un retraso considerable. Que la obra del artista situado con justeza en su momento no sea comprendida, parece lógico. Para comprenderla, el público medio necesitaría ser capaz, al menos en una intuición oscura, de captar —como el artista hace— la imagen actual y en movimiento del mundo y de la historia. (Observemos, de paso, que nuestra distinción entre «no me gusta» y «no entiendo» queda aquí, para el gran público musical, perfectamente justificada: a un oyente podrá gustarle más Mozart que Haydn, por ejemplo, pero no dirá nunca «no entiendo a Haydn». El sabe que lo «entiende»; es decir, que el mundo que representa Haydn es ya «historia», materia asimilada. La valoración «me gusta más Mozart» tiene aquí pleno sentido en su dimensión estética —o sentimental, en casos—; a ese oyente, el mensaje musical de Mozart le resulta más cercano, más afín con su espíritu que el de Haydn. Vemos también cómo el «no me gusta» para Webern o Schoenberg no tiene aún sentido.)

Esta perspectiva histórica es, por otra parte, utilizada por los compositores mismos en forma abreviada y maliciosa, como arma contra sus detractores: «El público —dicen— no entendió a Wagner ni a Debussy en su tiempo; ahora los admiten. Lo mismo acaece con nosotros: nos rechazan los contemporáneos; los venideros nos aceptarán.»

Nosotros vamos a dejar de lado este primer aspecto, considerándolo suficientemente glosado. Nuestro propósito es describir la música contemporánea desde el oyente, y este plano histórico nada nos dice de la música en sí.

Por descontado, podríamos añadir, que el espíritu de cada tiempo queda perfectamente cristalizado en el arte, y que el artista, por comportarse con justeza cronológica, se aparta, como ya hemos dicho, del gran público, que vive siempre con notable retraso. Por descontado también que la música, en cada época, es sincera, auténtica y representativa. La música de hoy representa, sin duda, el espíritu de nuestro tiempo. Pero ¿cómo? ¿Qué es lo característico de esa música? ¿Qué es, en suma, lo diferencial?

Música y canto humano

El aspecto objetivo e intemporal de la inadecuación gran público actual-música actual puede darnos alguna respuesta válida a este respecto, y ello es el objeto principal del presente ensayo. ¿Por qué —descontando ya en adelante la consideración histórica— el público entiende a Schumann y no entiende a Webern?

La «no comprensión» de una obra musical entraña, sin más, esta afirmación: el oyente no percibe la forma. En cambio, la percibe perfectamente en Bach o en Beethoven. Ante la música dodecafónica o atonal en general, el oyente escucha sólo un fluir amorfo, sin divisorias internas, sin puntos de reposo, sin principio ni fin, sin lógica en las gradaciones.

Si intentamos una separación en las sensaciones del auditor, el primer carácter negativo que percibe en la música atonal es «que no es cantable». No debe olvidarse el hecho de que la música está siempre emparentada con el canto. Música es un cuarteto de Mozart, pero música es también el romance que cantan las niñas jugando al corro. La coexistencia de la música instrumental occidental con los cantos populares (e incluso su evidente origen —en parte— de éstos) obliga a una referencia automática a las maneras populares de vivir la música. (Una manera popular es, por ejemplo, tararear un tema de sinfonía al salir de un concierto o silbarlo en cualquier instante de nuestra vida cotidiana o, en casos muy característicos, la conversión de una obra musical en canción popular —caso tan frecuente en Alemania, donde *El tilo*, de Schubert, por ejemplo, ha pasado a ser un objeto anónimo y folklórico—.)

No puede desdeñarse, pues, la observación habitual de la falta de carácter cantable en la música atonal. Si intentamos valorar seria-

mente esta observación nos encontraremos con la inmensa sorpresa de que, efectivamente, se trata no de un carácter negativo, sino de una cualidad básica de la música nueva: *el alejamiento del canto humano* en sus formas más asequibles. El hecho es, desde luego, constante y característico.

Vamos a ver cómo esta constante tiene un fundamento profundo en el esquema mental del mundo contemporáneo. El alejamiento del canto responde, como tal disensión entre la sensibilidad media, nutrida de popularismo y clasicismo, y la sutileza expresiva, a lo que un pensador tradicionalista y newtoniano como Sedlmayr llamaría apartamiento demoníaco del hombre frente a la naturaleza. Para el pensador aristocrático y minoritario (Ortega y Gasset o Th. W. Adorno), este alejamiento sería una defensa de la pureza del arte ante la sensibilidad embotada del público medio. Para Alain Daniélou o Schloezer-Scriabin, una matematización de los sistemas sonoros sin una base acústica suficiente (por donde vendrían a confluir extrañamente con tantos músicos anquilosados —Ansermet, por ejemplo—, que piensan que la música contemporánea es automatismo, «sin inspiración ni emoción».) Para una crítica nacionalista y marxista —Martynov, Nestiev—, se trataría de formas de arte decadentes e individualistas. Para los musicólogos dodecafonistas —Lygeti, Krenek, Eimert o Leibowitz—, este carácter no cantable sería (si lo hubieran señalado, cosa que no se ha hecho, precisamente por prescindir con desprecio de las impresiones del oyente medio no iniciado) el resultado lógico y fatal de una técnica y de una estética perfectamente justificadas. Por último, para una crítica retrógrada es, ni más ni menos, la demostración de la inviabilidad del camino atonal.

Una explicación satisfactoria de tipo ideológico (no histórico ni técnico) habría que buscarla en conexión con la pintura y la escultura no figurativas, así como en la literatura no realista de nuestro tiempo.

La realidad (representada en la música por el canto humano fácilmente asequible; en la pintura y la escultura, por la reproducción de las formas; en la literatura, por el trasunto de la vida) se ha ampliado; pero no de manera puramente extensa, sino en profundidad y complejidad. El objetivo del arte no ha cambiado (siempre la «imitación» aristotélica); lo que ha cambiado es precisamente el mundo circundante, entendiendo esta noción como el sistema de relaciones internas y externas en que cada hombre y cada cultura se mueven. Las constantes científicas y psíquicas sobre las que ha nacido el arte occidental —la búsqueda progresiva y fáustica de la precisión sobre las bases inmutables de un tiempo y un espacio fijos— se han desmoronado progresivamente. Las nociones de tiempo

y espacio ya quedan profundamente alteradas con Kant. Paralelamente el «sentimiento» va apoderándose del objeto —es el hallazgo romántico— hasta convertirlo en función de la sensibilidad. La idea kantiana de «númeno» y «fenómeno» es la quintaesencia de este acaecimiento romántico. (Sin hablar ya del agnosticismo abierto y decisivo que introduce Kant con su dialéctica trascendental, ya que sólo queremos referirnos a la relación sensibilidad-realidad, útil para nuestro estudio. Este inciso sería apto para recordar la distinción kantiana entre su «método escéptico» —positivo, coordenador, progresivo— y el «escepticismo» —«ignorancia artificial y sabia, que socava los fundamentos de todo conocimiento para no dejar en parte alguna confianza y seguridad en el saber»—. Porque la música actual, que no destruye la forma, como pudiera parecer, para entrar en un caos —«escepticismo»—, sino que posibilita continuamente la multiplicidad de esquemas formales válidos —«método escéptico»—, no es, ni mucho menos, un callejón sin salida teórico. Muy al contrario, es el abanico de posibilidades más formidable de la historia de la música.)

En los tiempos lentos de las sinfonías de Beethoven aparece a veces ya esa sobrevaloración de lo temporal que está sintetizado en la fórmula de Hegel: «La verdad del espacio es el tiempo.» En Bruckner y Mahler se alcanza un climax en este sentido: el tiempo va creciendo en importancia como elemento de valor expresivo *per se,* aunque aún no liberado del todo de su dependencia melódica. Paralelamente, la literatura romántica crea mundos en los que el espacio y el tiempo van siendo gradualmente considerados como valores manejables, lo que permite crear sistemas nuevos de relaciones, juegos de medida, en lo que lo sustancialmente modificado no es propiamente el objeto, sino nuestra visión del mismo. Luego, con Joyce y Kafka, el espacio y el tiempo dejarán de ser valores inequívocos. La pintura comenzará por extasiarse en paisajes inmóviles (K. G. Friedrich), en mundos simbólicos (Böcklin) o en cambiantes que ignoran kantianamente el «númeno» (impresionismo), para convertir luego el espacio en una noción elástica y descompuesta (Van Gogh, Sutin, Kokoschka, Beckmann) o para transformar los objetos en una posibilidad de enfoque (Picasso, Braque, el cubismo).

El sistema de relaciones, pues, no se asienta ya firmemente sobre un espacio y un tiempo inmutables (Newton), sino sobre relaciones variables (Einstein) que se rigen sólo estadísticamente (Heisenberg) y cuya clave será siempre una ecuación inasible (Schrödinger). La referencia imitativa a la «realidad», pues, ya no es necesariamente la Naturaleza (canto, formas fijas, vida). Un árbol puede significar algo, pero también un paisaje inexistente e imposible, salido de esa

destrucción espacio-temporal, puede significar un valor. Los contornos de lo sensible ya no acaparan la supremacía arquetípica; no son ya una representación inequívoca de lo universal. La música, pues, no tiene ya necesariamente que «cantar».

Forma, repetición y fluidez

Vamos ahora a acercarnos al segundo «carácter negativo» que el auditor encuentra en la música atonal: la falta de repeticiones, que excluye en principio la percepción clara de la estructura formal. ¿Por qué la música atonal «no repite» no ya los bloques completos (Haydn, Mozart, Beethoven), sino ni siquiera los temas (Bach, César Frank, Brahms, Mahler)?

La música atonal practica sistemáticamente la «variación continua», en la que los elementos temáticos (si existen) reaparecen siempre profundamente transformados y son habitualmente irreconocibles para el oído.

La música, por una necesidad de construcción, ha buscado siempre estructuras que asegurasen su unidad formal. Y con el nacimiento de las formas sinfónicas —los hijos de Bach, la escuela de Mannheim— cristalizó un procedimiento que sólo con el atonalismo ha hecho crisis: la repetición textual. Este procedimiento posibilita construcciones vastas y coherentes, ya que fija en el oyente temas y pasajes jerarquizándolos a voluntad, según el número de veces que se repitan. Esta idea dió origen a las formas tradicionales, que son en síntesis esquemas combinatorios de repeticiones o alternancias; es decir, «música en verso», como escribe Krenek.

¿Por qué razón la música atonal rechaza este procedimiento? La razón teórica es que tales repeticiones responden a una simetría plástica, es decir, espacial. La sucesión de bloques sonoros se estatifica, pues, en fragmentos soldados entre sí, pero independientes en cuanto que están concebidos como elementos a combinar. Si la música —arte temporal— quiere responder a su misma esencia debe hacerse totalmente flúida no sólo en el interior de cada bloque sonoro, sino en su conjunto, evolucionando gradualmente. La repetición einstenianamente sería un imposible, en cuanto que existe una cuarta dimensión: el tiempo, como bella y profundamente había pensado ya Heráclito («no te bañarás dos veces en el mismo río»).

En el fondo del sentimiento contemporáneo existe esta noción fuertemente arraigada. El tiempo se siente como irreversible y modificador del ser (en este sentido amplio coinciden Lukács y Sartre). Las cosas —mejor: los hombres, la historia— marchan incesantemen-

te hacia una meta, sea maduración óntica (Heidegger) o progreso histórico (marxismo). Con ello el tiempo se convierte en una variable del sistema de dimensiones, pero, sobre todo, pasa a ser la necesidad misma del cambio continuo. Todo «regreso» es así imposible: de ahí que la repetición en la música vaya perdiendo su sentido y se convierta gradualmente en una modalidad arqueológica.

Pero veíamos que la percepción formal iba estrechamente ligada a la idea de repetición. El gran problema de la música actual, pues, es hallar formas no perceptibles como bloques de simetría plástica, pero que, sin embargo, insuflen a la obra un sentido interno lo suficientemente trabado como para que el peligro de un «fluir incoherente» se transforme en una «marcha progresiva» como desarrollo lógico de unos gérmenes iniciales y fundamentales.

He aquí cómo la «variación continua» simboliza, como síntesis de ese fluir irreversible, uno de los sentimientos básicos de nuestra época.

Resumen

Hemos visto, pues, cómo la «no comprensión» del oyente nos ha llevado, a través del problema de la forma no perceptible, a los dos caracteres básicos de la música contemporánea: ni «canto» ni «repetición»; ni naturaleza newtoniana ni espacialización plástica. Lo negativo así se convierte en positivo. Para comprender la música nueva hay que olvidar la vieja concepción segura de la naturaleza con su espacio y su tiempo sólidos e invariables; hay que olvidar también la noción de «forma» como simetría plástica para sumergirse en un fluir irreversible en el que lo individualizante está en cada momento modificado por el tiempo.

Todo ello es trágico, inseguro, agnóstico y de un dinamismo angustioso y exasperado. Pero tales son las premisas de nuestro tiempo. Y la tarea del compositor es hoy, más que nunca, reducir a forma, a serenidad y a equilibrio ese torrente de infinitas posibilidades y de imprevisibles derivaciones.—Ramón Barce.

INDICE DE EXPOSICIONES

La exposición-homenaje de Alonso Berruguete

¿Conocéis el pueblo perdido de Paredes de Nava? Y decimos «perdido» porque en España los pueblos, muchos pueblos, siempre quedan perdidos. Y no se lea esta pérdida en sentido peyorativo, sino en sentido de independencia, de vida propia, de haber hecho la historia por su cuenta y por su riesgo... Paredes de Nava, en esa también perdida provincia de Palencia, tan entrañablemente dura, tan dulcemente áspera, tan «lejana» de nosotros, tan amorosamente cerrada, fué la cuna y lugar de señorío de Alonso de Berruguete, artista del Renacimiento, amigo de César Carlos V, y Paredes de Nava, pueblo de esos que Azorín tan bien supo llorar —y seguir llorando—, de grandezas pasadas y de austero presente; de esos pueblos a los que es triste acercarse, o era triste acercarse para aquellos viajeros del 98, que gustaban de hacer recuento de los días de Imperio y de los días malos del XIX y principios del XX, cuando se vienen abajo las portaladas y quedan sólo esas ventanitas por las que Azorín ve pasar la vida a través de unos hombres que se suceden ante el paisaje que se pierde a lo lejos... En ese pueblo tuvo honra, dinero y fama Alonso de Berruguete, el escultor que creó una nueva manera de ver la figura en el espacio, que suprimió ¿hasta qué punto el acierto?, el ingenuo estatismo del románico, la gracia casi picaresca de la imaginera gótica, y puso en la madera la garra española, el barroquismo a ultranza, el expresionismo feroz, que no logró suavizar su estancia en Italia, en la melancólica, dulzona y amable Italia.

Alonso de Berruguete es el genio primero de una etapa gloriosa de nuestra imaginería, que abandona la gracia románica y gótica, trasunto de un buen vivir y un tranquilo estar, para sustituirla por ese realismo imperial que no podía andarse con frivolidades, pues se jugaba España mucho en el envite, tanto que era muy difícil ganar la partida.

¿A cuántas glosas se brinda la gran exposición del Casón, que ha realizado y organizado magníficamente la Dirección General de Bellas Artes? Sea la primera en la síntesis, obligada, la de elogiar este rescate del edificio; este buen destino que conoció severas fiestas de los Austrias, y luego besamanos borbónicos y ahora es cita de peregrinaje, en una labor ejemplar comenzada con la gran Exposición de Velázquez, continuada con la de Goya y seguida por esta de Berruguete. Ya hay lugar y ocasión para sincero alborozo, entre tantos hechos artísticos que no lo merecen. Este sí es un buen quehacer, sirviendo a los españoles y al arte universal en una revisión artística, tan necesaria, y en un

servicio público de educación nacional, que era tan preciso. Dejemos aparte el interés que para aficionados, estudiosos y especialistas tiene el poder contemplar las obras maestras reunidas en conjuntos excepcionales y que tanto fruto han dado hasta el punto de organizarse expediciones en el extranjero para poder admirar piezas que sólo de esta forma pueden ser admiradas.

El conjunto de la obra de Alonso de Berruguete impresionará al visitante. El autor del retablo de Mejorada y del sepulcro del cardenal Tavera puede ser admirado y comprendido a través de una serie de trabajos que reúnen ese signo renacentista del escultor, del pintor, del arquitecto; pero sobre este acontecimiento artístico volveremos, como se vuelve siempre hacia aquellos que, entre el ir y venir de cada día, puso una nota de alegría total, de esa que no pasa y que es superior a eso tan definitivo que es el amor. Al fin y al cabo esto también puede serlo.

Salzillo en el Museo de Artes Decorativas

Excelente labor la realizada por Pilar Ferrandis al frente del Museo de Artes Decorativas. Cada año podemos contemplar, con el buen pretexto del belén, del delicioso nacimiento o pesebre, las diversas manifestaciones que a través del tiempo tuvo esta manifestación que creó la devoción del pobrecito de Asís, que apoyó el buen Carlos III y que tiene realidades tan bellas como las de Amadéu, Ginés o Torices, o las figuras de la plaza de Santa Cruz, que tan de veras amamos. Este año, las 500 figuras del famoso belén de Salzillo, que un día encargó al artista murciano don Jesualdo Riquelme y otro día vendió al museo el marqués de Corbera, luce en todo su valor, en toda esa gracia realista, directa, con la cual Salzillo abandonó su acento italianizante para seguir la dura senda del expresionismo español. Mucho se ha perdido de este fabuloso belén, en el que trabajó Salzillo y su taller largo tiempo y con largo entusiasmo: casas, palacios, ruinas, figuras, animales... se han perdido en los avatares del tiempo; pero ha quedado lo principal para que podamos admirar esa gracia popular inimitable que posee el belén, aunque esté realizado por artista de tanta preocupación técnica como Salzillo, buen hijo del siglo XVIII, de ese siglo tan poco estudiado y que casi le faltó a España, aunque con él casi pudo haberlo tenido, pero fallaron las circunstancias.

El Instituto de Cultura Hispánica y los artistas hispanoamericanos

Sigue el Instituto realizando una labor de conocimiento de artistas que quieren en Madrid ratificar famas nacionales y dar a conocer su obra. Sabida es nuestra predilección por estos artistas, a los que siempre pedimos su autenticidad racial, su alejamiento de las influencias francesas, que les dominan en «obligados» viajes; su vuelta a sí mismos, ya que en el origen de sus culturas —y de la nuestra— tienen la mejor raíz, sin que tengan que pedir préstamos extraños que han hecho que gran parte de la pintura hispanoamericana tenga una apariencia igual, con la excepción de aquellos que han mirado a su alrededor y han encontrado esa verdad que buscaban en otros climas y en otras influencias a las que ellos querían someterse renunciando así mismos y haciendo traición a lo que tenían cada día frente a sí.

Entre los últimos expositores del Instituto se hallan Fernández Barrios y Carlos Otero. Los dos, con diferente lenguaje, expresan y traducen un mundo con calidades ciertas. Ambos tienen amor a la veta elegida, y en ese buen amor hacia la tierra nos ofrecen paisajes y costumbres que en el venezolano Otero casi le emparentan con las obras de nuestros costumbristas andaluces, maestros de segunda fila del siglo XIX, y con esos cuadros llenos de ingenuo encanto que nos traen escenas que fueron. Este último ha preferido nuestro Levante; pero le ha puesto el sello de su indigenismo, viendo los hombres y las cosas con un tinte que le aseguran la procedencia.

Edvard Munch

Un artista noruego de renombre universal, Edvard Munch, surge ahora en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes para conocimiento de los españoles, y surge a través de una colección de grabados en distintos procedimientos.

El expresionismo nórdico, pesimista, preocupado con «una» muerte y con evidente obsesión sexual, tiene en Edvard Munch a un representante primero. A su peculiar manera de «entender» la vida acaso le llevó un mandato geográfico con tinte de honda melancolía y pesimismo —dígalo si no la obra de Groonwold, aunque con signo muy distinto—, y las incidencias de su vida en la infancia y juventud, que borraron los días de bohemia y triunfos en Berlín o París.

La colección expuesta es más que suficiente para presentarnos a un gran artista, a un artista creador de escuela y con referencia segura en la historia del arte, con la talla de un Van Gogh, como acertada-

mente dice Langaard. Estos grabados son una demostración clara de un conocedor profundo de un procedimiento y de un hombre con necesidad de comunicación hacia los demás y con el poder suficiente para imponer su modo y manera de ver la vida. Cada obra nos sujeta a ella, nos ata a la visión tremenda, desgarrada, triste y sin esperanza de este obseso, en quien tan bien van aparejadas sus calidades de grabador y sus calidades de gran pintor. Es evidente que la contemplación de los grabados de Edvard Munch nos lleva a Solana, y lo que en nuestro pintor es traducción «literal» de «una» realidad captada por los siglos de los siglos (amén), en Munch es una captación filosófica, y es curioso haber comprobado cómo asistiendo a la proyección de la película «El séptimo sello», de Bergman, tenemos a la vista, a la fácil comprobación, la identidad de «criterio». Es seguro que Kierkegaard se halla también presente; pero sobre la idea, sobre la filosofía —que en Solana es ascetismo, o sea otra cosa muy distinta— se halla la garra genial de este Munch, que nos detiene los pasos tiempo y tiempo y nos hace volver otra vez a una exposición, que por mucho que volvamos nunca acabaremos de ver en su totalidad, en su fondo y trasfondo, a través de una formalización perfecta, surgida, naturalmente, con esa facilidad, que sólo se advierte en aquellos que tienen lo genial como mejor definición.

GRAU SALA

No podemos dejar de consignar esta exposición que en la Sala Cisne se ha hecho de la obra de Grau Sala, el artista español largo tiempo residente en París... Hace años —no muchos— que estuvimos en el estudio de Grau Sala; en ese estudio en el cual los verdes, los rojos, los azules, en una algarabía muy impresionista y muy ordenada, en un alto sentido decorativo, aseguraban la personalidad de Grau Sala, fiel a una época y a sí mismo; fiel a una amable manera de ver la vida que pasa. Si recordamos sus decoraciones para «ballet» y teatro, sus ilustraciones para libros de autores franceses y españoles, tenemos que comprender que la inspiración de Grau Sala está sometida —muy a gusto— a un modo grato de contemplar este espectáculo de cada día; Grau Sala es hijo de un impresionismo francés, en el cual Renoir parece ser su inspirador mayor «puesto al día», y con una caligrafía de pincel muy propia de este catalán sabio y sensible, que ha obtenido después de muchos años una ratificación de fama y éxitos en Madrid, de cuya capital se hallaba ausente muchos años.

HERRERO MUNIESA

En la Sala Abril expone este artista, ya de fama internacional, a través de sus «Toreros», creados con signo propio y, sobre todo, trabajados con todo el aprendizaje que ha dejado —y deja— el abstractismo. Herrero Muniesa no busca —para él tan fácil— el folklorismo, y si lo busca lo hace sin olvidar la pintura, la mejor pintura. Por eso su obra tiene ya firma bien limitada y mejor determinada, y sus exposiciones, ese tono de espectáculo y cita de vanidades, que es índice de que «algo» ha logrado este Herrero Muniesa, inquieto, pero con una inquietud que le permite siempre saber lo que hace y para quién lo hace. M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

MAILLOL Y RIPPL-RONAI EN LOS PIRINEOS

Cuando se escriben estas líneas, en dos capitales europeas actualmente más alejadas una de otra de lo que el kilometraje expresa, se están celebrando sendas exposiciones. En el Museo Nacional de Arte Moderno de París se rinde homenaje a Aristide Maillol, mientras la Galería Nacional de Budapest reúne una selección representativa de la obra de József Rippl-Rónai. Mas no sólo la coincidencia de las fechas y la identidad de motivo —centenario del artista— justifica que emparejemos los nombres del escultor franco-catalán y del pintor húngaro, sino también la íntima amistad que los unió y los paisajes pirenaicos de este último, fruto de tal amistad.

Aristide Maillol (1861-1944), máxima figura de la escultura francesa después de Rodin y polo opuesto a éste, no necesita presentación. No se puede afirmar otro tanto de Rippl-Rónai (1861-1927), casi desconocido allende las fronteras patrias, a pesar de haber sido durante su prolongada estancia parisina —unos quince años— amigo y compañero de Bonnard, Vuillard, Denis y Toulouse-Lautrec, miembro del grupo de los *nabis* y de los «artistas inteligentes», y *sociétaire* del Salón del Campo de Marte. En otros lugares intentamos una exposición general de su obra (1) y ofrecemos una selección de sus *Memorias* (2), publicadas en 1911, en que relata sus encuentros con Gauguin, Cézanne, Puvis de

(1) *Rippl-Rónai, el «nabi» húngaro*, en la revista «Goya» (en curso de publicación).

(2) En la «Revista de Ideas Estéticas» (en curso de publicación).

Chavannes y Toulouse-Lautrec, expone sus convicciones acerca de la teoría y técnica de la pintura y hace una encendida apología del impresionismo. Aquí sólo queremos hablar de sus relaciones con Maillol y su estancia en los Pirineos Orientales en compañía del escultor, viaje que deja honda huella en la pintura del húngaro.

Según sus *Memorias,* Rippl-Rónai conoce a Maillol «hacia 1890», gracias a un común amigo, el escocés J. P. Knowles, condiscípulo de Maillol en la escuela de Colarossi. En una carta sin fecha escribe Rippl-Rónai a sus padres: «Tengo, además, un amigo cuya compañía me agrada mucho. Se llama Maillol y es pintor francés (mejor dicho mitad francés, mitad moro español)». Entonces Maillol se dedica aún preferentemente a la pintura, y Rippl-Rónai recuerda los tiempos en que su amigo trabaja en un antiguo y destartalado palacio de la *Rue St. Jacques* y pinta entre privaciones grandes lienzos que el Salón rechaza consecuentemente. Sólo más tarde, y gracias a obras menores, objetos de arte decorativo y tapices, consigue darse a conocer como «artista de gusto refinado», estableciendo contactos con el círciulo de la *Revue Blanche,* a que pertenecen Rippl-Rónai y sus citados compañeros.

Ya se conocen desde hace un decenio, aproximadamente, cuando Maillol convence a Rippl-Rónai para emprender juntos un viaje a Banyuls-sur-Mer, en el departamento francés de los Pirineos Orientales.

«De Neuilly me llevó Maillol a su patria chica, a Banyuls» —leemos en las *Memorias*—, «región que aparte de él nadie había explotado artísticamente, a pesar de ser uno de los paisajes más pintorescos que he visto jamás. De pronto vi allí todo en color, aunque no soleado. Allí pinté mis cuadros, cuyos motivos, de una sencillez religiosa, pero de un colorido más vivo, se brindan como transición entre la serie «negra» y la soleada o fuertemente cromática. El intenso azul del mar me dió el primer impulso».

Más de tres meses pasa «en esa aldea catalana de atmósfera religiosa y alrededores rocosos, montañosos», junto a la frontera española, conviviendo con los Maillol «casi familiarmente». El 10 de septiembre de 1899 escribe a uno de sus hermanos: «No sabemos cuánto tiempo vamos a quedarnos, porque aquí es tan bonito como en casa, en Neuilly. Trabajo bastante (al pastel y también al óleo). Muchas veces hacemos excursiones a la montaña. Puedo decir que es un paisaje infinitamente bello, y cuando se quiere perpetuar algo de él queda confuso, con tal abundancia se ofrecen los motivos más hermosos. El amarillo es el color más típico. Tal color tienen las paredes, y los tejados son también de un amarillo rojizo. Las cocinas son especialmente amarillas, con ladrillos rojos. Ya he pintado un cuadro y creo haber captado ese carácter,

Disfrutaba al hacerlo. En el pueblo, naturalmente, me llaman la atención las casas, las calles, el mar y las barcas. Siempre es bonito aquí, pero más que nunca al atardecer, cuando el sol sobredora las paredes amarillas. Todo nada en oro. Anteayer hubo tarde de tormenta, llovió; los pescadores volvieron porque no les gusta bromear con la tempestad y exponerse a la muerte como los bretones. Venden de buen humor el pescado arrojado a la playa. Visten trajes impermeables de color amarillo, para que sea más amarillo el ambiente. Sus rostros y brazos curtidos aumentan el efecto y se funden con esa característica sinfonía de tonalidades. En semejantes ocasiones el mar azul está, naturalmente, teñido de amarillo. Cambia de vestido para que el acorde sea perfecto.»

Hasta ahora József Rippl-Rónai apenas si ha cultivado el paisaje. El estilo de su época «anticolorista», con negros, grises y pardos, se prestaba poco a la interpretación de exteriores. Cuando esporádicamente los pinta, durante sus visitas a Hungría, por ejemplo, corresponde a la hora o a la estación apagar los colores: son nocturnos o invernales. Pero ante el bello panorama pirenaico de mar y montaña se le abren los ojos al color y se hace paisajista. Pasa el día al aire libre y trabaja constantemente. Maillol admira su fecundidad: «Vivíamos bajo el mismo techo como dos hermanos» —dice decenios más tarde—. «Trabajaba con una facilidad asombrosa. Salía por la mañana, y por la tarde volvía con un montón de pasteles.» Sólo así se explica que en los tres meses y medio de estancia en Banyuls, Rippl-Rónai haya pintado unos ochenta cuadros. Más de medio centenar de ellos se exponen, en 1902, en Budapest. La lectura de los títulos casi equivale a hojear en el diario del artista, según dice Malonyai al reproducir el catálogo (3):

> «II. Cuadros de los Pirineos: 156. Bosque; 157. Banyuls a mediodía; 158. Mujer vestida de azul; 159. Muchacha catalana; 160. Casas de pescadores en Banyuls; 161. Aldea catalana al atardecer; 162. Puerto; 163. Alcornoque; 164. Costa al atardecer; 165. Barcos pesqueros; 166. Arco iris sobre el mar; 167. Viña (hombre pequeño y monte grande); 168. Lagar en la viña; 169. Casa de la villa; 170. Puente ferroviario; 171. Un artista catalán; 172. Cielo nublado; 173. En la montaña; 174. Cocina amarilla; 175. Olivos; 176. Un tratante en vinos de Banyuls; 177. Atardecer; 178. Arco iris; 179. Un árbol hermoso; 180. Valle; 181. Montes; 182. Un amigo mío: el pintor catalán Aristide Maillol; 183. Mar azul; 184. Tiempo nublado; 185. Valle profundo; 186. El Banyuls viejo; 187. Iglesia y pueblo; 188. Vi-

(3) MALONYAI, DEZSÖ: *A fiatalok (Los jóvenes)*. Budapest, 1906.

ñas sobre el pueblo; 189. Falda rocosa; 190. Vivienda de pescadores; 191. Olas; 192. Turbillón; 193. Paisaje verde; 194. Entre montañas; 195. Cantera; 196. Puesta del sol; 197. Montes multicolores; 198. Vivero; 199. Casas de tejado rojo; 200. Arboles grotescos; 201. Oleaje; 202. Bello paisaje; 203. Entre montañas; 204. Parcelas; 205. Un lugar romántico; 206. Paisaje en los Pirineos Orientales; 207. Atardecer en el pueblo; 208. Cielo otoñal; 209. El mar con aire violáceo; 210. Joven músico; 211. Retrato de un artista; 212. Cripta, y 213. Banyuls-sur-Mer.»

No todos son, pues, paisajes. Los modelos se reclutan entre los miembros de la familia Maillol. El «jóven músico», por ejemplo, es sobrino de Aristide, Gaspard Ribot Maillol, quien, alentado por Rippl-Rónai, empieza a pintar y dibujar con gran asombro de su tío. En otros cuadros vemos a Aristide desayunando o retratando a Lazarine, la esposa francesa del pintor magiar.

Este evoca así aquellos días: «De madrugada ya solía estar reunida la familia Maillol bajo nuestra ventana, esperándonos con pan y chocolate en la mano, para ir a un manantial del monte. Allí comíamos higos y chocolate y tomábamos grandes tragos del agua cristalina. Luego empezábamos a trabajar o íbamos a pintar a un prado no lejano. Mejor dicho, sólo yo iba a pintar; Maillol se dedicaba más bien a dibujar, con gran meticulosidad, cariño y convicción, los proyectos de sus tapices arcaizantes.» Pero a Maillol no le impresiona tan sólo la gran fecundidad de su amigo: «... encontró interesantes mis cosas y declaró a menudo que veía en mis cuadros una rara comprensión de aquel extraño paisaje.»

¿Cómo son estos cuadros? «Ante todo le cautiva el silencio, el infinito silencio» —explica Malonyai—. «Entre las rocas grises, entre las casas de piedra gris, apenas si se ven hombres. Todo es inmovilidad, melancolía. Como si de repente se hubiera interrumpido el ritmo palpitante de la vida y todos se hubieran recogido en sus guaridas. En algunos quizá produzca una sensación de tristeza; en otros, como encontrarse ante una gran iglesia abandonada.» La humedad de la atmósfera o el cielo cubierto atenúa los colores que, sin embargo, van avivándose: el verde intenso del lienzo *Aldea en los Pirineos Orientales* no tiene nada en común con el verde apagado, grisáceo de *Banyuls-sur-Mer,* pintado, al parecer, en los primeros días.

Durante su estancia en el antiguo Rosellón español presencia una corrida de toros o novillada con picadores. En sus escuetas *Memorias* no deja huella el hecho, pero sí en el álbum que años más tarde (1913) publica con cincuenta dibujos. Allí está la *Corrida en Perpiñán,* un

logrado aguatinta que recoge la suerte de varas. «Seguramente habrá sentido no poder perpetuar las estupendas escenas movidas con sus pinceles y en mayor tamaño» —opina el crítico Genthon (4). Pero quizá adivinaba el artista que una tarde de toros ha de ser tarde de sol, y éste no había salido aún en su pintura.

Sin embargo, el mejor fruto de este viaje y el verdadero monumento de esa amistad es el grandioso e inconvencional retrato de «un amigo mío: el pintor catalán Aristide Maillol», hoy —con un título más corto y sin necesidad de presentación— en el Museo de Arte Moderno de París. Figura de más de medio cuerpo con un fondo de paisaje ligeramente esbozado; barba cerrada, sombrero de alas anchas, manos hundidas en los bolsillos. El mismo reposo, la misma noble quietud, que la de los montes de Banyuls y de los desnudos femeninos con que pronto ganará fama el *escultor* Aristide Maillol.

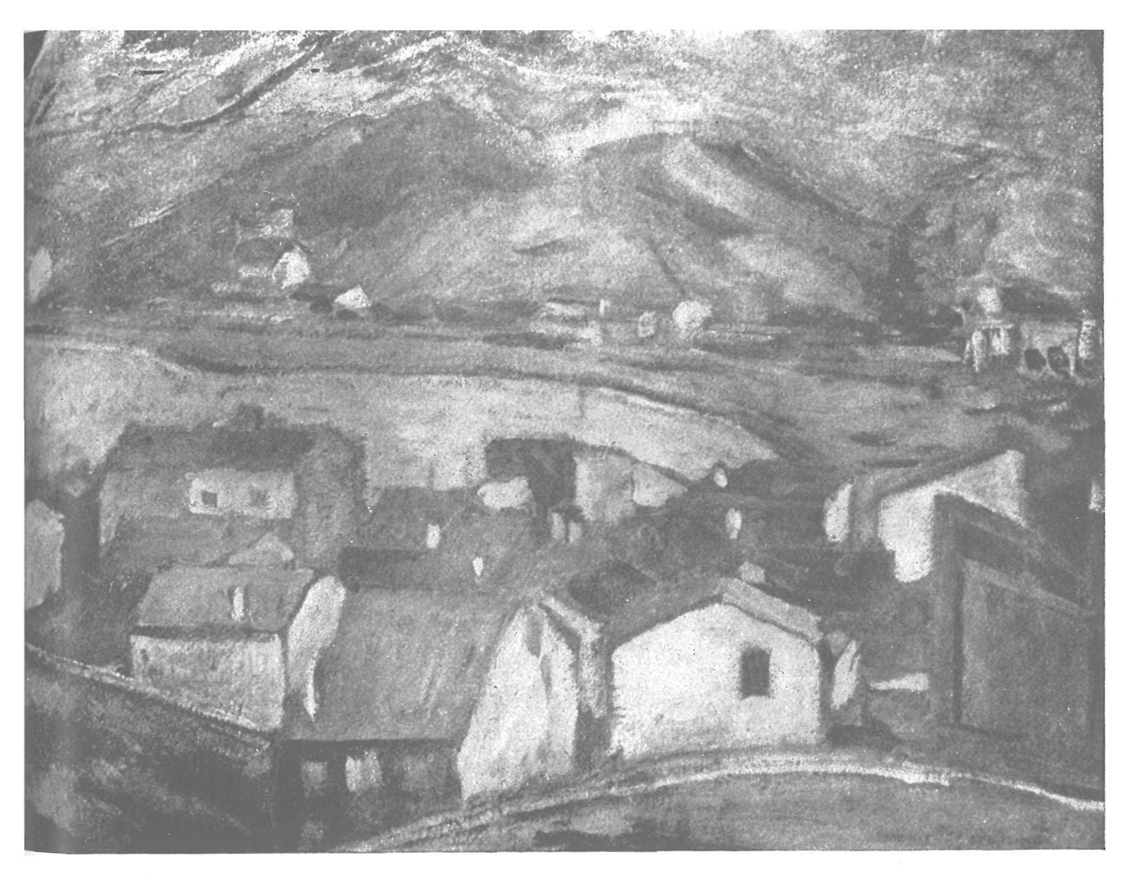
En enero de 1900, Rippl-Rónai está otra vez en Neuilly, aunque por poco tiempo; en el mismo año se presenta en Budapest, y luego de unos viajes se establece definitivamente en su patria chica. A esta decisión se debe principalmente que a los cien años de su natalicio su nombre «no suene» más que a orillas del Danubio y sus cuadros constituyan para muchos una grata sorpresa al asomarse a balcones europeos (5).—ZOLTÁN A. RÓNAI.

TEATRO ARGENTINO CONTEMPORANEO

Creo que ha sido López Ibor quien ha hablado del complejo de inferioridad que los españoles tenemos respecto a otras naciones europeas. Nos sucede, en efecto, poseer una admiración pueril hacia todo lo extranjero, mientras lo nuestro, desconociéndolo, lo vituperamos. Entre esto que llamo «nuestro» incluyo lo hispanoamericano. Conocemos y admiramos la literatura francesa, inglesa, norteamericana e incluso la italiana —esta última no tanto como se merece—; en fin, lo que está de moda, lo que deslumbra; pero ¿podríamos decir otro tanto de las producciones literarias que nos llegan en nuestra propia lengua de allende al Atlántico? Casi siempre que algún autor de esas

(4) GENTHON, ISTVÁN: *Rippl-Rónai József.* Budapest, 1958. Hay ediciones en francés, inglés y alemán.)

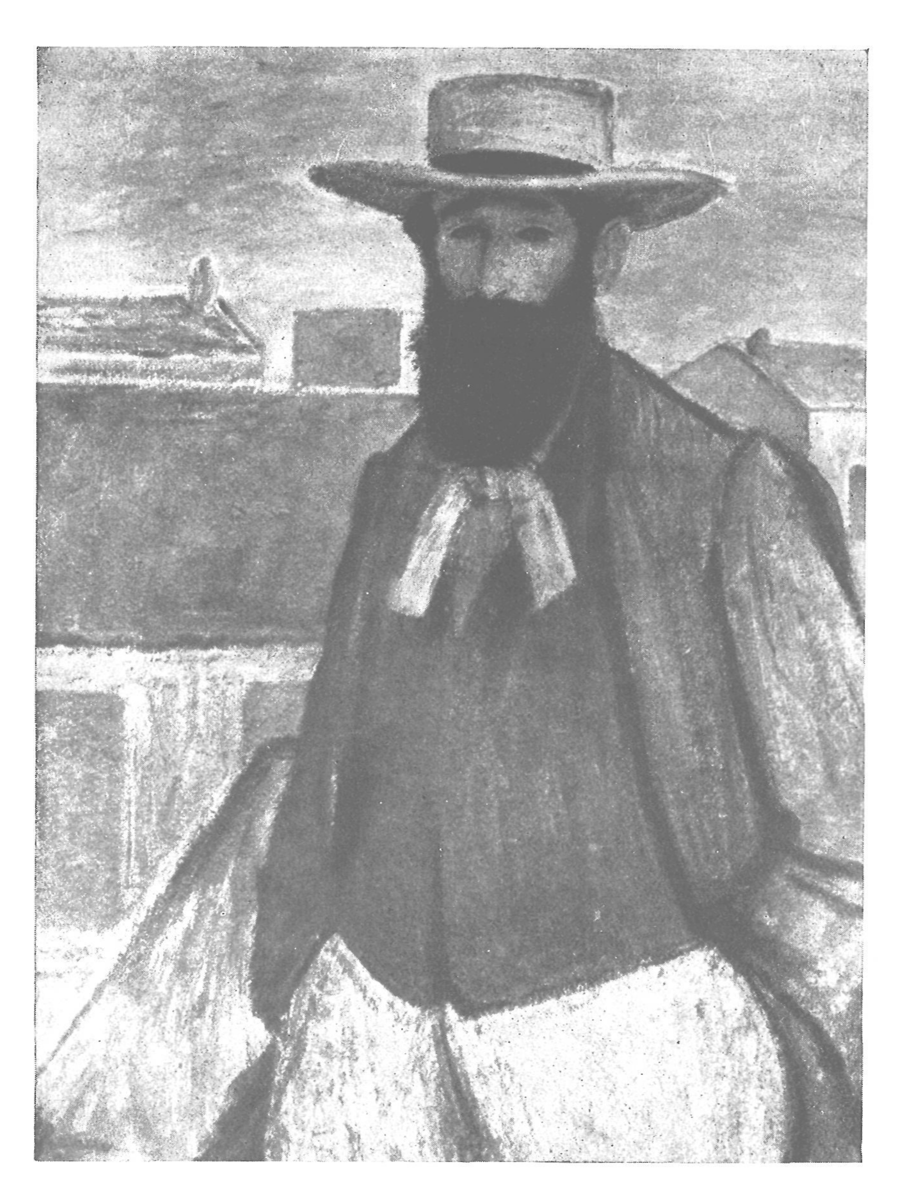
(5) Las *Memorias* se citan conforme a su nueva edición, cuidada por Zoltán Farkas (Budapest, 1957). Los fragmentos de cartas están tomados de la monografía de Genthon.



J. Rippl - Rónai: *Aldea en los Pirineos Orientales* (1899). Budapest, Galería Nacional



J. Rippl-Rónai: *Autorretrato con sombrero marrón* (1897). Budapest, Galería Nacional



J. Rippl-Rónai: *Retrato de Arístide Maillol* (1899). París, Museo Nacional de Arte Moderno



J. Rippl-Rónai: *Corrida en Perpiñán.*
Aguatinta (1899)

naciones ha llegado a interesar en España es porque, pongo el caso de Rubén Darío, nos viene a través de Europa, de París en este caso. Concretándome al teatro, creo se pueden contar con los dedos de la mano las obras de autores hispanos puestos en nuestros teatros en lo que va de posguerra, mientras que las creaciones yanquis, francesas e inglesas ahogan incluso nuestro teatro aborigen. Sin duda que no es nuestra toda la culpa de este lamentable descuido e indiferencia; en parte, ellos mismos son responsables. Estas notas van a versar sobre una reciente publicación acerca del teatro argentino: (*Teatro argentino contemporáneo,* editado por la Editorial Aguilar, con un prólogo de Arturo Berenguer Carissomo); pues bien, a este respecto escribe el prologuista del referido libro: «... La avalancha de las traducciones volvía a adquirir una virulencia insospechada, tan insospechada y grave que el propio Teatro Nacional de Comedias para la temporada oficial de 1957 anunciaba, sobre cinco títulos, cuatro extranjeros. Creo que la prueba exime comentarios.» Poco más o menos lo que sucede en España. Parece que lo han aprendido de nosotros.

Por todo esto es de alabar a la Editorial Aguilar que en su colección «Teatro contemporáneo» haya dado cabida, al lado de los volúmenes destinados a Francia, Norteamérica, etc., a otros que se refieren a países hispanos. He leído de momento el dedicado a la Argentina, y confieso que su lectura ha sido para mí una sorpresa, una grata sorpresa. Me he encontrado con un teatro que, en el peor de los casos, tiene muy poco que envidiar del tan celebrado y ahora de moda teatro yanqui.

Prologado por Arturo Berenguer Carissomo, el libro no es ni una historia del teatro argentino ni una antología. Es, simplemente, una selección de cinco obras representativas de las tendencias del teatro argentino a partir de 1918. En esta fecha, según el prologuista citado, termina la llamada «década dorada» del teatro argentino y se inicia la época contemporánea. (Propiamente la «década dorada» comprende los años que van de 1900 a 1910, siendo de transición los ocho siguientes.) Los nombres de esa «década dorada», hoy ya clásicos en su país —Nicolás Granada, Florencio Sánchez, Ernesto Herrera, Gregorio de Laferrère, Roberto J. Payró, Enrique García Velloso, José de Mantuana, etc.—, no figuran en la presente selección; incluso autores que caen de lleno en la «edad contemporánea» han tenido que ser omitidos por razones de espacio, por más que sobrados méritos tienen para figurar; entre estos autores postergados se encuentran Paul Groussac, Vicente Martínez Coitiño, Alejandro Beruti, Armando Discépolo, Enrique Larreta, Gorostiza y otros. Las seis obras seleccionadas son: *Así es la vida,* de Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malafatti; *La cola de la sirena,* de Conrado Nalé Roxlo; *El carnaval del diablo,* de Juan Oscar Ponferrada; *El*

secreto, de José León Pagano; *Agua en las manos,* de Pedro E. Pico, y *Dos brasas,* de Samuel Eichelbaum. Como desconozco en absoluto la obra restante de estos autores, este artículo, más que un estudio conjunto de cada uno de ellos, intenta ser un análisis de las obras transcritas.

☆

Así es la vida, comedia asainetada en tres actos, estrenada el 2 de marzo de 1934 en el Teatro Nacional de Buenos Aires, escrita en colaboración por el comediógrafo español, residente en la Argentina, Nicolás de las Llanderas y Arnaldo Malaffati.

Se ha alabado mucho a Thomas Mann porque en una sola obra, *Los Buddenbrook,* logró condensar varios años de vida burguesa, para cuyo retrato y exposición necesitó Balzac de una veintena de volúmenes. Llanderas y Malaffati lo consiguen en tres actos, y esto sin recurrir a oscuros retrocesos temporales u otros trucos técnicos; limpiamente. *Así es la vida* llena treinta años de la vida argentina, porteña mejor, sorprendida en su íntima, auténtica realidad: esa vida cotidiana de día a día, minuto a minuto. Parece increíble, pero ese es el efecto que sobre el lector produce la obra; podría hablarse de ella como de un teatro-río. Y sin embargo es ligera, viva, nunca produce sensación de agobio o cansancio; el equilibrio, la dosis teatral está del todo conseguida: imposible una mezcla más afortunada de lo sentimental con lo cómico, lo dramático con lo tierno; los momentos de emoción, que existen, muy contenidos, pero no por eso menos intensos. Sus personajes son enteramente argentinos, sin caer nunca en la caricatura ni en los caracteres estereotipados; desde la anciana pareja, que ve crecer a sus hijos con orgullo, para sentir luego la soledad cuando éstos, ya mayores, se van desparramando por el mundo, y la alegría cuando los avatares de la vida los hacen retornar a la casa paterna; y los hijos, cada uno distinto, cada uno con su vida, unos que la realizan y otros que la frustran; y Alberto, hermano de la «vieja» y politiquero sin escrúpulos, pero apegado a la casa común, ya que él, por su parte, fué incapaz de formar hogar propio; otro tanto sucede al platónico y sentimental Liberti, un simpático italiano afortunado en los negocios, pero igualmente carente de hogar. Todos estos personajes y otros accesorios son otros tantos productos porteños y humanos; sin olvidar al tiempo, otro auténtico personaje por la importancia y lo exacto que está dibujado en cada uno de los tres actos.

Así es la vida recuerda al Buero Vallejo de *Hoy es fiesta, Las cartas boca abajo,* etc.; además del ya aludido equilibrio y dosis teatral, la obra parece hermana de las del autor español por la humana y sencilla

personalidad de estos personajes, hombres y mujeres de una resignada clase media, que nada tienen de declamatorios ni literatizados y cuyas aventuras difícilmente van más allá de las del común de los mortales; sólo que un Buero sin tragicismo, donde todo, hasta lo más doloroso, está atenuado por una gran resignación y una gran bondad.

No ha sido mi intención, en el análisis que he hecho de la obra, el descender a detalles; esto, no obstante, hay uno que no quisiera silenciar: el recurso de la mesa familiar que hay que ir achicando a medida que los hijos van alejándose del hogar paterno: tal como está tratado —cierra el acto segundo y el tercero— consigue ese difícil efecto de provocar la emoción sin caer en lo chabacano.

☆

La cola de la sirena, comedia en tres acto y siete cuadros, estrenada el 20 de mayo de 1941 en el Teatro Marconi, de Buenos Aires, original de Conrado Nalé Roxlo.

Al terminar la lectura de *La cola de la sirena* no he podido evitar releer la *Ondina,* de Giraudoux, de tal modo la obra del argentino me hacía evocar aquella maravilla de ingenio, ternura e imaginación que es la obra del famoso dramaturgo francés. No sé hasta qué punto cabría hablar de imitación: el tema es similar, pero la técnica, los elementos de que cada uno se vale son distintos; en Giraudoux es fantasía pura, bellísima mezcla de leyendas germanas y de tradiciones medievales; en Nalé Roxlo la realidad, o si se prefiere la fantasía revestida de cotidianeidad, es quien termina por imponerse. Tal vez a esto último sea debido el distinto final en cada una de las obras: en *Ondina* ambos, él, el caballero enamorado, y ella, la ondina enamorada que quiere ser mujer, desaparecen, muriendo él, volviendo a sus aguas ella; en *La cola de la sirena* es sólo ella quien vuelve a sus aguas, él lo hace a la vida normal que representa el amor de Gloria. Así, pues, salvo el desenlace, el hilo de la trama viene a ser el mismo: una sirena —o una ondina— enamorada de un hombre abandona a su raza; surge entre ellas y su amado una mujer de carne y hueso que se interpone —Berta, Gloria— y que al fin termina por deshacer el hechizo.

Creo haber dicho que en *La cola de la sirena* lo más admirable es la mezcla de fantasía y realidad, una mezcla conseguida con tanta naturalidad que llega a hacer olvidar lo irreal de la escena para no ver sino esa otra realidad intermedia donde lo absurdo es lógico y donde lo razonable, que existe, carece de sentido. Nalé Roxlo ha conseguido crear este clima valiéndose de mil detalles, sugestivos a veces, humorísticos con frecuencia y eminentemente realistas siempre.

No obstante su calidad —no alcanza la brillantez de Giraudoux, pero posee frecuentemente más profundidad— cabría hacerle algún reparo: el final, aun para una obra de fantasía, es efectista: es lógico que la sirena retorne al mar, pero no de ese modo, en esa ocasión ni con esos gestos; más hermoso por su parte y más emotivo para el espectador es que hubiera abandonado a su amado de un modo furtivo, en un descuido de éste. Tampoco convence esa pareja adicional —Marcelo y Lía— ni como contrapeso, ni como relleno, ni como graciosos; al menos ninguno de estos tres papeles lo desempeñan con la debida desenvoltura.

☆

El carnaval del diablo, tragicomedia en un prólogo y cuatro actos, original de Juan Oscar Ponferrada, estrenada el 25 de marzo de 1943 en el Teatro Politeama, de Buenos Aires.

Esta obra, *El carnaval del diablo,* hace pensar en nuestro García Lorca telúrico y fatalista. La misma forma externa mezcla de diálogo y de preciosas canciones populares hace más intenso el parecido. Y si se me apura un poco diría que incluso algunos de los personajes son de neta raigambre lorquiana, tal María Selva, la despótica ama de casa desdeñosa de «los de abajo» y en cuya opinión su hija Isabel sólo debe casar con el rico Rosendo, por más que a la chica le disguste, porque «es la única persona con quien podrás casarte en este páramo donde los que no huelen a boliche hieden a chiquero». Sin embargo, en modo alguno quería yo insinuar imitación: García Lorca y Juan Oscar Ponferrada —al menos en esta obra— son dos autores en cierto modo divergentes, si bien con algunos puntos comunes. Esta María Selva, a la que he aludido, no es completamente Bernarda Alba; lo es hasta la mitad de la obra; de allí en adelante va apareciendo con unos caracteres propios, dominada por unos complejos y una historia de que carece el personaje lorquiano. Pero la divergencia entre estos dos autores es más clara si se atiende al intento que mueve a cada uno de ellos: García Lorca busca reflejar el alma española en su nota más peculiar, la exaltación, el histerismo místico y sensual que tan bien casa con un fatalismo de origen telúrico (otros llamarán a esto quijotismo, pero es viejo el adagio de que en cuestión de nombres no ha de haber disputa); Ponferrada, es cierto, no elude ciertos elementos fatalistas, muy leves por lo demás y debidos sobre todo a la furia demoníaca del carnaval, que todo lo arrolla, y a la aloja, que corre estos días con abundancia. Significativos a este respecto son los versos que pone en boca del forastero:

Lo cierto es que todos somos
lo que en el fondo sentimos:
veranos que piden sombra,
pájaros que claman nido,
agua que cae en la tierra
para que amanezca el trigo.
Eso es todo y eso somos...

Pero, como decía, este elemento telúrico-fatalista es sólo parte accesoria dentro de la intención principal: llevar a la escena los viejos mitos y las tradiciones de la raza calchaquí, ancestral moradora de los valles de Camarca donde naciera el autor. Todo lo demás parece accesorio, subordinado a su idea favorita, algo así como esas películas musicales donde lo importante son los números de «ballet» y lo que menos importa es la inconsistente trama argumental que los soportan. Por este motivo Ponferrada bien podría ser el Rabindranaz Tagore de la Argentina, un Tagore fatalista, terrígeno y sensual.

Como el mismo título alude, la obra es el relato de la fiesta del carnaval entre la raza calchaquí, con sus ídolos —Pucllay, genio jocundo, y Chiqui, genio de la desgracia, durante esos días los dueños de la situación—, sus ritos y sus excesos. Y sucede que durante estos días hay un pequeño incidente que termina trágicamente, incidente que por lo demás apenas tiene importancia, ya que siendo éstos los días del carnaval, era inevitable. Al final, lo de siempre: el carnaval ha terminado, todo vuelve a la normalidad. La obra finaliza con estos versos puestos en boca de un cantor innominado:

Todo en esta vida pasa
para dejarnos penando:
¡El carnaval ya se ha ido!...
¡Y nosotros nos quedamos!...

Iba a reprochar a Ponferrada exceso de lirismo, de que las partes cantables y las canciones populares con frecuencia dejan borrosa y en segundo término la trama argumental; he recapacitado y he comprendido que ello no podía ser de otro modo: si su obra es lo que he dicho, una escenificación de las tradiciones de una de las razas aborígenes de la Argentina, el despliegue ante el espectador de los ritos y el folklore de esas gentes, no podía hacerlo más que dando la preponderancia a este elemento popular, sostenido, como dije antes, por un leve hilo argumental que les da consistencia.

El Secreto, comedia en tres actos, estrenada en el Teatro Liceo, de Buenos Aires, el 16 de marzo de 1921, original de José León Pagano.

Tan sólo la buena intención de honrar a una persona tan eminente en las letras argentinas como es José León Pagano puede dispensar el error de haber incluído en esta selección una obra como *El secreto.* Cierto que a principios de siglo tuvo vigencia ese tipo de teatro, cuyas características pueden reducirse a estas: una tensión dramática del todo inmotivada y sostenida, no por la acción, sino por lo altisonante de las palabras, un diálogo grandilocuente y tedioso y una enorme vacuidad psicológica; digo que si algún día pudo interesar este tipo de teatro, hoy por hoy no creo que exista quien lo soporte. Salvo unas felices réplicas hacia la mitad del segundo acto, todo el resto de la obra es modelo de incongruencia, exageración y mal gusto. Si la fecha en que fué escrita —1921— puede explicar el desacierto que la obra supone, en modo alguno justifica la equivocación del seleccionador al incluirla en el presente volumen.



Agua en las manos, comedia en tres actos, estrenada en la inauguración del Teatro Versalles, de Buenos Aires, el 18 de mayo de 1951, original de Pedro E. Pico.

Parece hecho a propósito para contrarrestar el desagradable deje que después de la lectura de la obra anterior haya podido quedar en el paladar del lector. *Agua en las manos* es una auténtica, deliciosa golosina. ¡Lástima de esas flojas primeras escenas del acto tercero que tanto hacen descender el conjunto de la obra!

Es difícil qué preferir en *Agua en las manos,* si su intriga, tan simple, pero tan diestra, tan finamente llevada que apasiona; si su diálogo, siempre vivo, chispeante y a tono con la situación, o si esa plácida melancolía otoñal que rezuman todos los poros de estos tres actos tan leves, pero tan densos. Si me pusiera a relatar la trama de esta comedia de seguro que más de uno, desilusionado, preguntaría: «¿Y eso es todo?» Cierto, el hilo argumental que mueve el tinglado de esta farsa —y mido bien la palabra, porque eso es lo que más parece la obra, una deliciosa farsa— es casi tan liviano como una anécdota, anécdota a veces picante, a veces graciosa, a veces tierna, pero que contada de un modo incoloro haría bostezar. Y este es, a mi parecer, el mérito mayor de Pico: haber transformado materia tan liviana en la maravilla que es *Agua en las manos.* Quizá se la pueda tachar de intrascendente y ligera; sin embargo, en mi opinión esto no es un defecto

cuando el resultado es algo tan fino, equilibrado y bello como en el caso presente; es, simplemente, uno de tantos modos de escribir buen teatro.

Califiqué a esta comedia como una farsa y subrayé la palabra. Efectivamente, lo es y creo no podría haber sido otra cosa. Una vez escogidos los personajes que integran la obra y puestos en marcha no podría resultar sino una farsa. Ese simpático y empedernido solterón, mujeriego para más señales, que tiene por nombre Gonzalo; ese criado que no es sino símbolo de la fidelidad; esa criada vieja que no es más que una criada vieja y taimada; ese amigo calavera, pero fiel amigo, y, en fin, la, al parecer, modosita Mariluz, que poco a poco va mostrando nuevas facetas, muy ajenas por cierto, a su pretendida ingenuidad; reunidos y combinados estos elementos no podía resultar otra cosa que una farsa. El arte de Pico ha sido hacer que esa farsa sea encantadora.

Parece como que al hablar de farsa se eliminase automáticamente cualquier valor psicológico de la obra; tal vez esto sea exagerado. Los personajes, cierto, no lo poseen ni pueden poseerlo dada su condición de tipos: galán, criado, truhán, amante. Esto, no obstante, no elimina ciertos toques psicológicos, leves, pero acertados, que se refieren al desarrollo mismo de la trama. Por de pronto esa progresiva manifestación de la personalidad de Mariluz con el consiguiente efecto sobre los sentimientos de don Gonzalo está plenamente conseguida y podría servir de modelo de delicado «suspense» emotivo; igualmente son acertados esos momentos emocionales que tan sabiamente distribuídos a lo largo de la obra dan a ésta ese tono de plácida melancolía otoñal a que antes me he referido. Todo esto, a mi ver, constituye una estimable «psicología de acción», la única admisible en una farsa.



Dos brasas, comedia en tres actos, estrenada en la Casa del Teatro, de Buenos Aires en junio de 1955, original de Samuel Eichelbaum.

Si es cierta la frase de que el fin no justifica los medios, también lo será, por analogía, esta otra de que una buena intención teatral, o moral, no justifica una malísima escenificación. La idea que el autor intenta desarrollar es instructiva —y moralizadora: toda la obra es una continuada lección de cátedra y sermón de iglesia— y en alguna medida interesante: mostrar cómo la fuerza de la avaricia es tal que, además de heredarse, se transmite a las personas con quienes se convive; y esas personas, unidas por una misma pasión, acaban exterminándose las unas a las otras. Digo que la idea no deja de ser instructiva e interesante, pero es tal la pesadez de los diálogos —casi no hay otra cosa

en la obra que extenuadores, enormes diálogos—, tan abundantes las parrafadas sermoneadoras, tan notoria la incongruencia de los personajes (son también, como los de *Agua en las manos,* tipos de farsa, pero tomados en serio: he aquí el error capital de la obra) y es tal la total carencia de movimiento escénico, que hacen del todo indigesta esta producción de Samuel Eichelbaum. Y, sin embargo, este autor es uno de los más importantes de la Argentina actual. Otro inexplicable desacierto de selección de A. Berenguer Carissomo.

Esta ha sido una breve impresión de cada una de las obras que componen este interesante libro, que en cierto modo se inicia en el conocimiento del teatro que al otro lado del «charco» hacen nuestros hermanos de la Argentina. Y volviendo a lo que en un principio dije, repito una vez más que he tenido una sorpresa, una agradable sorpresa, en la lectura de estas páginas.—JOSÉ ANTONIO GALAOS.

UN ALEMAN EN EL CHILE DE 1851

El libro que nos sugiere estas líneas, *Andanzas de un alemán en Chile,* escrito en Alemania hacia 1870, nos despierta la imaginación hacia un pasado todavía no muy lejano.

Un buen día del año de 1851, un alemán tozudo e imaginativo visitaba la Exposición Internacional de Londres. En ella debió admirar instrumentos y artefactos, pero sobre todo él, que era entendido en minería —su padre tenía minas en Silesia—, debió terminar por las muestras de mineral argentífero que una nación sudamericana había enviado a Londres como muestras de sus posibilidades mineras.

Tomó el asunto tan a pecho, que unas horas más tarde estaba en camino, a bordo de un velero romántico, y muy de los años del siglo XIX, denominado «Phoenix». El viaje, a través del relato, nos llena de evocación y nostalgia. El Atlántico se nos presenta como un foco de poesía y de brújulas. Sentimos el paso de bergantines y de olas.

Por fin, la llegada a Valparaíso. Era entonces la ciudad chilena el puerto más importante del Pacífico, y en él se daban cita vapores y fragatas, balleneros y mercantes.

La impresión que la ciudad hace al recién llegado es francamente buena. Admira sus plazas, monumentos y jardines. Se detiene en el análisis de las costumbres, precisa detalladamente algunos usos sociales y se muestra encantado por la afabilidad y generosidad con que es recibido.

Se conturba ante aquel período revolucionario de militares y levantamientos populacheros —era el período presidencial de Montt— y se siente escalofriado cuando asiste a una ejecución efectuada días después de un conato revolucionario.

Su destino era, sin embargo, el norte chileno. Le atraían las minas y los distritos ya célebres por su riqueza argentífera. En posesión de iniciativa y de resortes anímicos se lanza a la aventura. Trabaja como químico: analiza y clasifica metales. Hace buenos negocios con la compra a bajo precio de pedruscos de buena ley y poco a poco llega a ser propietario de algunas minas.

Describe con una ingenuidad que da espanto la vida en aquellos campamentos de Tres Puntas. Juego, vino y amor, danzando frenéticamente alrededor de la riqueza que se hace y se deshace en horas. Casinos y garitos abiertos a un juego ininterrumpido de millones y millones. Primitivismo en los combates a navaja, pasiones y venganza, y como fondo, el tren de Copiapó a Caldera, con su máquina de juguete; los hoteles mugrientos; las barracas donde todo se vendía; las cuecas por las calles; el despilfarro del minero; la orgía y el drama de los emigrantes que llegan y deben volver, porque la tierra esconde tan profundamente sus secretos que algunos sienten que no vale la pena continuar.

Aquel alemán tenía fibra. Las minas resultan un fracaso, los negocios no van bien, y así pasan siete años. Siete años de buen y mal vivir, puesto que nos cuenta escenas tan inverosímiles que si fueron verdad —y él tomó parte en ellas— hemos de reconocer que era un tipo de agallas. Estando en el desierto —a millas de cualquier pueblo— pierde su caballo, cae por un barranco y literalmente se desangra. Alucinadamente se da cuenta que junto con él espera la visita de los cóndores el cadáver de un buscador de tesoros. Nada puede hacer. Y así, en esta situación horas. Por fin un ruido: un carromato. Quiere detenerle, pero el auriga piensa que es un salteador de caminos. Con un arranque increíble coloca sus pistolas en las sienes del temeroso cochero, y así encuentra la salvación. Otra vez está suspendido de una viga por horas y horas.

Pero los venturosos días se van, contrae deudas, se le encarcela, nos hace una descripción jocosa de la suerte que en la prisión tenían los delincuentes de este tipo. Nos reímos mientras va anotando la vida de pachá que llevaba entre rejas y la vida imprevista que llevaba por falta de espacio en la cárcel y porque, en realidad, así eran las cosas de la vida en el siglo XIX.

El precio de los metales baja, la vida no se aclara y renuncia decididamente al Norte. Vuelve los ojos al Sur y otra vez hacia Valparaíso.

La colonia alemana le prodiga atenciones, se siente encantado con la hospitalidad porteña, vive días deliciosos y parece que con una buena cantidad de pesos, rescoldo de una cuantiosa fortuna, se embarca hacia el Sur.

El paisaje de Valdivia le transporta a su Alemania. Acostumbrado al sol del norte chileno, al cielo claro y a la trágica monotonía, no quiere reconocer y creer que está en el mismo país. Bosques de pinos, de abetos; canales, rías, esteros, nubes, lluvia incesante, vegetación y volcanes.

¿Qué ha ido a buscar en el Sur entre sus conciudadanos recién llegados de Europa? No ha ido a hacer comercio, ni a explotar la madera, ni menos a proyectar alguna industria. Nada de eso. Va con la imaginación llena de posibilidades increíbles. Buscar los antiguos tesoros que los mapuches enterraron cuando la avalancha española se hizo más peligrosa. Desenterrar los legendarios escondrijos en donde los españoles al partir guardaron sus onzas y ducados. Le mueve el oro en estos quehaceres como una fiebre ingenua que le traspasara el corazón, como si una manía le hubiese traspasado el cerebro, dejando sin ningún efecto el miedo al ridículo.

La Araucania entonces se estaba evangelizando. Los capuchinos alemanes habían llegado y su labor evangelizadora surtía efecto y traía recompensas. Pero toda la tierra que se extiende desde Valdivia a Temuco era tierra de nadie. El araucano, aunque había recibido cierta influencia de los misioneros, aunque tenía noticias de la civilización, se retraía al contacto, se ensimismaba por entre los bosques, entre sus aldeas; practicaba sus ritos; no era estorbado en sus correrías, y excepto que tenía armas de fuego, caballos, ovejas y plantaciones que producían frutas y productos europeos, nada más quería saber de los otros descendientes de los conquistadores.

Allá llegó Treuler infatigable, vadeando ríos, mojándose a más y mejor, pasando calamidades sin cuento, convirtiendo al cristianismo a jefes de tribu, soportando la venganza y la ira de otros caciques no tan asequibles. Conociendo a mujeres típicamente argentinas, robadas, vendidas por aquellos polígamos empedernidos, que eran los araucanos.

Tras la aventura del Sur vuelve a Santiago. Quiere conocer a los personajes de la política, buscar ayuda para sus trabajos —se ha olvidado de los tesoros y quiere ser un pionero—. Desbravar aquella tierra, ser un poco misionero y maestro, transmisor de la civilización y guía de aquellas almas primitivas. En Santiago visita y es visitado. Pasan por su lente las mansiones aristocráticas, las casas holgadas que mantienen relaciones, dan bailes, presentan a sus hijas a los buenos partidos y nos trae así de la mano al ambiente capitalino de la segunda mitad del si-

glo XIX. Las misas, los rosarios familiares, la llegada entonces de los jesuítas y la repercusión que esto tendría en la alta sociedad santiaguina. Ve con ojos protestantes el clima de fanatismo y devoción del pueblo y con visos multicolores nos presenta procesiones y actos religiosos.

Algo tiene este libro, que es como una penetración de lo que más notable tiene el chileno: amor al saber. Señala que en aquel entonces la Universidad de Santiago era famosa y bien dotada. Examina la fama de los profesores, el prestigio de sus planteles y advierte sobre el inmenso futuro de un país que iba a más en cultura y conciencia pública.

Todo está dicho, es necesario partir. Parte con lágrimas en los ojos y con el propósito de escribir sobre Chile. Describe a lo largo de seiscientas páginas su vida errante y rara.

Fuera de la bobaliconería de lugares comunes, el estilo es minucioso y objetivo.—JOSÉ CÓRDOBA TRUJILLANO.

Sección Bibliográfica

THEODOR HAECKER: *¿Qué es el hombre?* Ediciones Guadarrama. Madrid, 1961. Colección «Cristianismo y hombre actual», núm. 5.

Haecker es uno de los intelectuales católicos alemanes más famosos. En otra ocasión escribí que frente al equilibrio estilístico de Guardini, Balthasar o Lostz, Pieper y Haecker me parecían exaltados.

Esa exaltación, en la dicción y en la polémica, hacen difícil la lectura de la obra de Haecker, llena —en medio de largos discursos— de intuiciones relampagueantes.

Ahora, gracias al epílogo del Padre Quintás que se incluye en esta obra, he llegado a comprender el significado y la raíz humana de una exaltación irónica como la de Theodor Haecker. Esta breve pieza exegética del Padre López Quintás es superior a la que compuso para *El ocaso de la Edad Moderna,* de Guardini. Con la ayuda de este epílogo y la impresión de mi propia lectura, expongo a continuación el significado y los puntos principales de esta obra de Haecker.

«En un ambiente de defección vitalista, Haecker fué, con Ebner, el primer europeo que tuvo la valentía de estudiar los fenómenos espirituales a su debida altura.» Esta posición ideológica —que le situaba frente a Spengler, Klages, Hartman, Seheler y otros pensadores vitalistas— influyó mucho en su ironía exaltada: le desconcertaba el que pensadores de tanta fama cayeran en un pensamiento biológico. El defenderá la autonomía del espíritu y del sentido que, desde arriba, desciende hacia los otros estratos del ser. El estribillo de su ironía y de su burla contra estos pensadores —para los cuales la fuerza viene de abajo (de lo vital biológico)— dice así: *nosotros somos jerárquicos.*

Su ironía tiene otra explicación: en esta pelea, Haecker se veía solo: «No es de extrañar —dice el Padre Quintás— que se acogiese a la sátira, que es arma de solitarios.»

Frente a los que tomaban el mundo animal como criterio de estudio del hombre, Haecker defiende la «dignidad ontológica del espíritu». No se trata de negar este o el otro estrato del ser del hombre; se trata de establecer su jerarquía: *nosotros somos jerárquicos* —repite sin cesar y con cierta sorna Haecker—. Para ello se requiere cierta flexibilidad intelectual, que «es fruto de amor», entendido éste como la

«voluntad de fidelidad al ser, la gracia de la atención a la especificidad de cada fenómeno». Y es así como la verdad nos hace libres: descubriéndonos el auténtico orden de las cosas.

Si hoy —dice el Padre Quintás— es tan natural la defensa del espíritu, ello es posible gracias —entre otras cosas— a la labor de Haecker.

En el primer capítulo trata el autor de los fundamentos de Occidente, partiendo de unas reflexiones sobre Virgilio, al que considera como un preparador del cristianismo. De él toma el concepto de «trabajo», que en nuestros días es tan confuso. Las *Geórgicas,* de Virgilio, son el libro de la agricultura y de los campesinos: el trabajo tiene su raíz en la agricultura. La *iustissima tellus* —la tierra justísima— responde con creces a la labor cultivadora del hombre; regala, acrecentado, lo que ya anteriormente era gratuito: el fruto. «En toda elevada o elevadísima cultura —palabra tomada del cultivo del campo—, el trabajo... es la condición imprescindible para que algo originariamente gratuito se colme aún más de *gracia.*»

Con esa tesis, Haecker sostiene que el «agricultor» es la forma de vida fundamental de toda sociedad y todo estado. En situación parecida está el «artesano».

En la segunda parte analiza los diversos órdenes en que se manifiesta el caos mental de nuestros días: «primado del placer; primado del sentimiento ciego, antiintelectual; primado del cálculo abstracto y técnico». Son tres consideraciones *unilaterales* del hombre, tres subversiones del *ordo* humano. Esa subversión objetiva desemboca en una subversión de la subjetividad. Haecker hace un estudio de la literatura desde esos tres puntos de vista.

Hace a continuación un estudio de lo político desde las categorías de la Revelación. Para Haecker —como para los demás pensadores católicos alemanes, como es sabido—, la Revelación constituye la «verdadera» explicación de la realidad. Haecker hace una aplicación originalísima, profunda y llena de interés de este principio. ¿Hasta qué punto Occidente depende de Cristo y de su Encarnación? «Todo lo que existe es medido por la realidad suprema que alcanza o que alcanzó alguna vez; no sólo por los ideales.» Cuando se comparan, por ejemplo, varias montañas, no se hace a partir de las más bajas, sino de las más elevadas: la cumbre es el canon de referencia.

¿Cuál es la *realidad* bajo cuya pauta hay que valorar la historia de Occidente, cuál su realidad más alta, su realidad *suprema?* «Desde que fueron bautizados, los pueblos europeos no pueden ser medidos por ningún amor natural, sino sólo por el sobrenatural.» Haecker parte de la convicción de que en la existencia, tanto humana como histórica, es el *amor* la realidad más real. «La medida de Occidente

no está en el sabio ni en el héroe, sino en el santo. A Europa hay que estudiarla no a partir de la ética —sea la de la Stoa, la de Kant o Spinoza—, ni siquiera a partir sólo de los Diez Mandamientos, sino a partir del Sermón de la Montaña.

Haecker estudia también la economía y la técnica desde la Revelación.

Y en la tercera parte —la más hermosa— es donde aborda el tema central del libro: «Qué es el hombre», se titula. Este capítulo es —para decirlo con palabras del traductor— una «apología de la dignidad del espíritu». Defender al espíritu —viene a decir Haecker— frente a la vida es defender el primado de la verdad, ya que el espíritu es el hogar de la verdad. Hacer «antropobiología» (como hacen Spengler, Hartman, Seheler...) es no entender al «hombre» ni al «bíos». En fin, para Haecker, la expresión simbólica de la realidad *completa* del hombre viene constituída por el lenguaje, que consta de espíritu y materia.

El epílogo del Padre Quintás y la traducción, debida a él mismo, hacen fácil y grata la lectura de esta obra tan selvática y difícil.— ROMANO GARCÍA.

CLAUDE DELMAS: *La guerre révolutionnaire*. París, 1959. Presses Universitaires de France. Collection «Que Sais-Je?». 127 páginas.

Los actuales supuestos de desarrollo bélico y acumulación de poder destructor en países contrapuestos del universo nos presenta un nuevo planteamiento del problema de la coexistencia universal y, al mismo tiempo, del desarrollo de la vida histórica. Dado que la paz universal viene a ser una utopía y que la guerra general conduciría al suicidio atómico, la humanidad parece condenada a vivir bajo un régimen que no es ni verdadera paz ni guerra declarada; lo que no excluye en ninguna medida el recurso a la fuerza en las relaciones internacionales. De hecho, en la famosa cumbre de las entrevistas más o menos tranquilas o irrealizables, las hostilidades continúan, habiendo cambiado de forma o de nombre: pequeñas guerras, guerras frías, guerras subversivas o guerras revolucionarias.

Este último término sirve de título al libro que comentamos escrito con propósito de manual divulgador, dentro del plan ejemplar de publicaciones que tiene planteada la editorial Prensas Universitarias de Francia, y en el que se suceden, cumpliendo un mismo fin informativo, libros de diversas tendencias y posiciones, escritos todos ellos

con criterio de la más alta exigencia científica y de la más elevada calidad literaria.

La guerra revolucionaria no es otra cosa sino la narración del juego de subversión planetaria al que se dedica el falso universalismo comunista soviético. «Si las aspiraciones profundas de la Unión Soviética —nos dice el autor— hacen imposible la paz, el equilibrio de los medios atómicos entre Oriente y Occidente hace la guerra totalmente improbable.» Por contraposición con otras formas de guerra, el autor ve que la guerrilla es una actividad bélica que contempla un enemigo que constituye un ejército organizado, mientras que la guerra revolucionaria se dirige contra un régimen político. La guerrilla se basa en un soldado ciudadano; la guerra revolucionaria, en un soldado «militante», dando a este último concepto el sentido político habitual.

El primer capítulo del libro, titulado «De las guerras de religión a las guerras revolucionarias», nos ofrece una introducción en la que se estudia con cierta concisión y síntesis la evolución de la guerra «pequeña» desde el siglo XVI hasta el siglo XX, y en esta parte recoge, entre otras observaciones agudísimas, la idea de que para la intolerancia revolucionaria es menos escandaloso fusilar a los traidores que fusilar a los oponentes; pero en ocasiones las dos operaciones vienen a ser lo mismo.

En algunas partes de la obra parece surgir como propósito del autor el recuerdo de un libro sumamente popular en la Europa moderna: *La técnica del golpe de Estado,* de Curcio Malaparte. Y en ese sentido se narran experiencias insurreccionales en Grecia, Irán y Túnez, que nos ilustran acerca de cómo se realiza una guerra revolucionaria en el último de los tres casos citados, conducida en un país dependiente y subdesarrollado por un partido nacionalista.

Igualmente la guerra de Indochina, conducida en un país dependiente y subdesarrollado por un partido comunista, sostenido directamente por el partido comunista chino y más o menos directamente por la Unión Soviética, nos demuestran distintos márgenes de actuación de esta guerra revolucionaria que los comunistas mantienen en el mundo de hoy.

Igualmente parte de la obra va dedicada a estudiar el conflicto argelino como guerra revolucionaria de más amplias perspectivas, en la que las agrupaciones políticas, que mantienen principalmente la lucha, han conseguido el no escaso éxito de mover parte de la opinión internacional e incluso algún sector —particularmente marxista o filomarxista— de la opinión francesa.

En resumen, bajo el título *La guerra revolucionaria* se narra toda una serie de experiencias tácticas llevadas a cabo por la URSS para

conseguir de manera más o menos directa ganar posiciones evitando el enfrentamiento inmediato con las potencias occidentales, pero debilitando en lo posible la fuerza y la moral de estas potencias mediante hábiles maniobras de desgaste, mantenidas casi siempre por los naturales de pueblos social y culturalmente infradesarrollados.—R. CHÁVARRI.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO: *Panorama de la literatura española contemporánea.* 2.ª edición, dos tomos. Madrid, Ed. Guadarrama, 1961. Col. «Panoramas» (II).

Siempre permanece latente la necesidad de una historia crítica de la literatura en su período más reciente por la simple razón de que a cada año, a cada momento que transcurre, se crea nueva literatura y los manuales sobre la misma nunca pueden hacer duradera su exhaustividad. Añádase a esto que un amplio sector de lectores, por variadas razones, conoce imperfectamente lo último que se ha producido o, aún siguiendo las novedades editoriales, busca una opinión clasificadora y crítica a la que aspira y de la que carece.

Por eso, los *Panoramas* de las literaturas contemporáneas que edita Guadarrama constituyen, por su cuidada actualidad, una serie de textos de sumo interés para estudiantes y estudiosos.

Diré, al margen, que considero un acierto titular *panorama* y no *historia* a estas crónicas de algo que aún está vivo y móvil entre nosotros. De esta manera el compromiso contraído por el autor puede ser cumplido más fácilmente y con más seriedad, en atención al título.

Es obvia la dificultad de fijar un material aún virgen, de dogmatizar sobre escritores jóvenes que sólo han empezado a realizar su obra, obra que podrá ser trascendental o derrumbarse después de los primeros breves aleteos. Aún más difícil o comprometido es quizá emitir un juicio serio, objetivo, pero personal, sobre autores a los que su madurez ya ha definido y que han sido enjuiciados con amplitud, pero de manera compleja y demasiado *cercana* a ellos, cordial y temporalmente: tal el caso de García Lorca, por citar un solo ejemplo.

Torrente Ballester, sin duda, ha tenido en cuenta muchos juicios y los ha sabido ensamblar en su obra. Pero debemos agradecerle que no haya hecho de ésta un texto dominado por el eclecticismo. Una de las cualidades más destacadas de esta obra es su unidad. Quiero indicar que ha sido elaborada bajo una visión total que le permite

situar perfectamente a cada autor en el lugar correspondiente no atendiéndole sólo a él en sí, sino abarcando siempre ampliamente el fenómeno literario e histórico general.

De aquí que el libro sea personal y tenga continuidad. Torrente Ballester ha enjuiciado, sobre todo, valiéndose de su propio criterio, por tantas razones respetable. Con serenidad, pero no desapasionadamente, ha expuesto su crítica, tan inteligente como intuitiva —en un estilo elegante y mesurado—, de nuestros dos últimos siglos de literatura. Y aquí radica el interés de la obra, de aquí viene el gusto con que se lee: no da simplemente testimonio, sino que es auténticamente creadora.

En su segunda edición, el *Panorama de la literatura española contemporánea* consta de dos tomos, el segundo de ellos exclusivamente antológico. Se ha añadido a la obra un apéndice bibliográfico de Jorge Campos, que constituye un estupendo instrumento de trabajo para el lector interesado. Esto y el índice onomástico, demasiadas veces olvidado, aun en obras de importancia, dan al libro de Torrente Ballester el valor práctico que lo convierte, desde su aparición, en indispensable.

El *Panorama de la literatura española contemporánea* arranca del siglo XIX para llegar al XX, hasta donde es posible recoger los nombres y obras de las promociones más jóvenes.

Debe subrayarse que, junto a los novelistas, dramaturgos y poetas, se dedica a los ensayistas toda la atención que les es debida (y muchas veces eludida) en una historia o crónica de la literatura actual.

El segundo volumen, dedicado a las antologías de los autores tratados en el primero, constituye por sí solo un precioso libro para ser leído avaramente, para ser *gustado*. Contiene una selección —dividida por materias—, muy representativa, de la obra de nuestros mejores escritores contemporáneos. Viene a ser no sólo el complemento, sino el perfecto acabado del *Panorama*.

Para terminar, mencionaré —pues lo merece— lo acertado de la presentación material. Los dos tomos han sido impresos con gran pulcritud, estando animado el primero con magníficas fotografías en huecograbado. La encuadernación en tela, muy elegante dentro de su sobriedad, y atractivas, en fin, las modernas sobrecubiertas.—ANA MARÍA MONSÓ.

Nuevos aspectos de la plástica mejicana.—Colección «Artes de Méjico», Univ. Nal. 40 págs., 74 reproducciones. Méjico, 1960.

La noción de «escuela mejicana», dentro del arte de América, es uno de los conceptos que atraviesa actualmente un período de intensa revisión. Los motivos que han llevado a ella son de muy diversa índole: consideraciones de tipo crítico para depurar históricamente esa noción; debate en torno a la veracidad del elemento revolucionario, como impulsor del movimiento plástico sobre el que se basó la «escuela» y, como es lógico suponer con el paso del tiempo, crisis de lo que podríamos llamar línea más realista, sobre la que, por otra parte, basó la «escuela» su apogeo, originalidad y singular manera de hacer.

Sin duda el revulsivo interno de mayor resonancia ha estado a cargo de las tesis expuestas por Miguel Salas Ansúrez. En su conferencia-ensayo titulada *¿Hasta qué grado es revolucionario el arte de este medio siglo?,* expuso un dato —hasta la fecha no desmentido— que, si bien no pretende restar méritos a la obra producida por los pintores mejicanos en los últimos cincuenta años, sí plantea al nivel de la crítica histórica el punto de origen del «muralismo», característica sobre la que se asentó el arranque de la moderna escuela plástica mejicana. «Se ha repetido con insistencia digna de la mejor causa —sostiene Salas Ansúrez— que la pintura mejicana que surgió en 1922 fué producto de la revolución. Tal vez quiera decirse con esto que cuando los primeros muralistas fueron llamados por Vasconcelos y por Vicente Lombardo Toledano, su obra artística, en cuanto a forma y contenido, o por lo menos por su contenido, obedecería al programa mismo de la revolución. Nada más falso. Antes de que Rivera pintara a la encáustica su mural *La Creación,* Roberto Montenegro ya había pintado un gran mural en el convento de San Pedro y San Pablo. El doctor Atl había hecho lo mismo en el propio edificio, y José Clemente Orozco, con el doctor Atl y un grupo de pintores, organizaron en 1910 el Centro Artístico, cuyo objeto exclusivo era conseguir del Gobierno (del Gobierno de Porfirio Díaz) muros en los edificios públicos para pintar. Les otorgaron el anfiteatro de la Preparatoria, recién construída. Se repartieron los tableros y se levantaron los andamios. Cuando se disponían a pintar en noviembre de ese año, estalló la revolución y los proyectos quedaron «arruinados o pospuestos». La pintura, que en 1922 se inicia casi al mismo tiempo en la Preparatoria y en el Anfiteatro Bolívar, no obedece a propósitos ideológicos que tengan relación alguna con la revolución. Esta pintura fué ante todo de carácter religioso.»

Menciona Salas Ansúrez algunos ejemplos, como son la presencia del símbolo de la Trinidad, un pantocrátor y los símbolos de los Evangelistas en el mural *La Creación,* de Diego Rivera; temática similar en los de Fernando Leal, Revuelta y Alva de la Canal, y cómo Orozco pintó su famoso mural *La huelga* sobre otro anterior de tema religioso, del que únicamente conservó la cabeza de Cristo, cuyo gesto de benevolencia parece aprobar el acto de protesta social. Datos todos ellos de determinada espectacularidad, que si bien muchas veces cuartean la superficie ideológica que envuelve el concepto de «escuela mejicana», en nada desmerecen los logros obtenidos por sus maestros en el terreno de la estricta creación plástica.

Más importante resulta, por el contrario, la revelación que nos trae el número de «Artes de Méjico», que, bajo el título de *Nuevos aspectos de la plástica mejicana,* recoge con un rígido criterio selectivo los nombres y las obras de una serie de artistas en los que Méjico encuentra una línea de original expresión y, quizá, la consecución más lógica de su ya famosa «escuela».

En el comentario preliminar, obra de Margarita Nelken, expone ésta cómo en algún momento ha existido el temor de que la «escuela de Méjico» llegase a reposar sobre sus éxitos, sin alcanzar la fase de superación de esa crisis interna que amenaza siempre a todo fenómeno cultural. Temor que ha disuelto el quehacer de las nuevas promociones al separarse de la fácil tentación del folklorismo, el popularismo colorista que desembocaron en la tan temida «academia».

La nueva plástica arranca —según se dice en el texto— de «el Tamayo que, en el Nueva York de Harlem, del avasallador estruendo del *jazz* y de los rascacielos cortando el horizonte, tomó plena conciencia de cuanto por sus venas arrastraba el caudaloso río de las formas y expresiones ancestrales, así como de la algarabía multicolor del Méjico popular; y Mathias Goeritz, el Mathias Goeritz que supo entroncar el patetismo del Grünewald de su formación primera con el barroco mejicano, y la voluntad de renovación formal del Bauhaus y las abreviaciones de la Cueva de Altamira y de los Toros de Guisando con la simplificación expresiva de la arquitectura y estatuaria del Méjico anterior a cualquier norma de influencias transatlánticas.» La influencia de estos dos maestros se considera antes que nada significativa, pues al propio tiempo se reconoce que son bastantes los jóvenes sobre los que no pesan con carácter de dictado ni como normas categóricas. También queda patente el impacto del guatemalteco Carlos Mérida, vinculado a Méjico desde los comienzos del movimiento muralista, cuyo juvenil vigor le permite figurar nuevamente en la vanguardia de esta segunda ofensiva plástica mejicana.

Se citan entre los componentes de esta nueva línea los nombres de Carlos Orozco Romero, Ricardo Martínez de Hoyos, Pedro y Rafael Coronel, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Francisco Icaza, Juan Soriano, Gunther Gerszo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Alvar Carrillo Gil, Maka, Rodolfo Nieto y algunos más, entre los que se sitúa a ciertos artistas que, como el sueco Waldemar Sjölander, Wolfgang von Paalen y el español Antonio Rodríguez Luna, por raíces, formación y modo expresivo muy difícilmente puede considerárseles operando dentro de la plástica mejicana, aunque su actividad creativa se esté desarrollando en el seno geográfico donde aquélla tiene su epicentro.

Nuevos aspectos de la plástica mejicana, pese a todo, sirve como excelente vehículo transmisor de lo que está desarrollándose actualmente en el mundo del arte de la Nueva España y como detector de una línea más depurada de creación, más a tono con la temperatura plástica del momento que cualquier consecuencia tomada de la que ya puede catalogarse como la pintura del más reciente pasado mejicano. Es, al propio tiempo, un testimonio esperanzador de las indudables posibilidades que puede ofrecer en un futuro inmediato la promoción más joven de artistas mejicanos, actualmente en trance de producir un impacto de serias repercusiones.

En el panorama que comprende la obra se abarcan también los exponentes de otras ramas de la plástica, como son la escultura y la arquitectura. En escultura cuentan los nombres de Germán Cueto, el ya citado Waldemar Sjölander, Helen Escobedo, Angela Gurria, Giménez Botey, Geles Cabrera y Jorge Dubón. La arquitectura está representada por Ricardo Robina, Enrique de la Mora y Félix Candela, nómina demasiado breve para compendiar el amplio contingente de los artífices, que han sabido dar un sello característicamente autóctono a la expresión arquitectónica, salvando la monotonía que las exigencias de la edificación moderna determinan. Quizá sea a través de esta modalidad plástica por donde Méjico se conecte más directamente con la avanzada del momento. Es decir, si tuviéramos que establecer un orden de prelación entre las modalidades examinadas tendríamos que colocar en primer término a la arquitectura, para terminar con la escultura, medio de expresión que en Méjico no ha llegado a un desarrollo pleno de sus posibilidades, debido quizá al peso que sobre los escultores mejicanos de nuestro tiempo han ejercido los modelos indígenas precortesianos.

Como referencia previa y pórtico a cualquier investigación sobre lo que representa la expresión artística mejicana más reciente, *Nuevos aspectos de la plástica mejicana* puede estimarse fuente de digno

crédito, pese a su carácter sintentizador y su breve extensión. La monografía es fruto de la acertada compenetración en las tareas directivas de Miguel Salas Ansúrez y Vicente Rojo. El texto, obra de Margarita Nelken, se ofrece en español e inglés.—ANTONIO AMADO.

EMILIO BELADIEZ, *Almanzor, un césar andaluz.* Colección 21. Excelsior, S. A. Madrid, 1959.

Ciento ochenta páginas sobre un tema casi milenario. Páginas que se leen de un tirón con la fruición y el interés que nos produce la última noticia periodística. Un libro sin alardes eruditos, escrito con el estilo de un «gran reportaje», es el que ha dedicado Emilio Beladiez a un andaluz del siglo x, a Ibn Abi Amir, que llegó a ser por su propia terca voluntad «el victorioso por Allah», Al Mansur bi-allah, al que en buen romance conocemos por Almanzor.

Emilio Beladiez, historiador-diplomático, ha logrado dar vida palpitante al proceso integral por el cual Almanzor llega a ser él mismo, el propio Almanzor, en virtud de la conquista del poder. A la manera de un guión cinematográfico, en el que no sobre una descripción, ni un personaje, ni una fecha, y al que no le falta ningún detalle ilustrativo sobre las circunstancias anímicas y ambientales de su héroe, Beladiez reconstruye el drama breve, pero intenso, de Almanzor. Drama protagonizado por la ambición del poder. Del puro poder, ansiado y logrado para el simple goce del propio poder. Fervoroso lector de Gracián, Beladiez reconstruve la figura de Almanzor con el propósito de mostrar el «quilate rey» de su personalidad, y consigue a través de su anécdota una tipificación de la ambición política.

Almanzor, o la ambición lograda del poder, sería, a nuestro juicio, el título más ajustado a esta excelente obra. Pues una sola cosa no nos convence en ella, y es el subtítulo: «Un César andaluz». Porque si bien es cierto que hay en la trayectoria vital de Almanzor un cierto paralelismo con el de César, la vida de César es mucho más rica y compleja que la del señor de Madinat al-Zahira. Al medir a Almanzor con César no sólo disminuye la figura del primero, sino que se desdibuja el enérgico perfil trazado por Beladiez de un Almanzor como persona-tipo o héroe en el lenguaje de Gracián.

Una prosa sin aliños, pero con una enorme fuerza plástica; un sentido de ordenación de elementos digno del mejor director de escena y una eximia capacidad para actualizar la acción de su relato

son tres cosas dignas de destacarse en este libro, que revela a un humanista doblado en político.

Y como colofón digamos que, por añadidura, este libro resulta no solamente interesante, sino que es—¡demos gracias por ello!—entretenido.—CARLOS LACALLE.

DEUDA CON HEMINGWAY

Aunque el libro fotobiográfico, publicado recientemente en Nueva York por Leo Lania, abarque sólo hasta 1958, es suficiente. Ahí aparece Hemingway en casi todos los momentos de su vida, desde su participación en equipos deportivos juveniles y su figura atlética, desnuda de torso y barbilampiña, escribiendo de pie en la repisa de la biblioteca, hasta sus estancias en camas de hospital. A través de esta serie de fotografías podemos confirmar la idea que tenemos de su fabulosa vida. Los españoles, masivamente hablando, saben tres cosas concretas de Hemingway: que le gustaba el *whisky,* que cometió errores en la interpretación de las reglas taurinas y que murió de manera violenta. Las tres cosas son ciertas; pero si el juicio de los españoles se detiene ahí es que han subestimado la significación profunda de Hemingway y su aportación más seria no sólo a la literatura en general, sino al toreo en particular.

Reportero, soldado, corresponsal de guerra, cazador mayor, pescador, taurómaco, tres veces divorciado, otras tantas herido en la guerra y en accidentes de aviación, condecorado, ganador del *Pulitzer* y del *Nobel,* con libros cuya venta superan el millón en menos de un año... Sin embargo, su mejor e inédito libro lo escribió con su propia vida. De redactor local en Kansas City a voluntario de la Cruz Roja italiana durante la guerra del 14; de la mugre, la sangre y las sábanas de hospital a la vida literaria parisiense, a correrías cinegéticas por el Africa Oriental, a corresponsal de nuestra guerra civil y también de la mundial, en el frente francés... Y, entre tanto, como granos de mostaza, matrimonios deshechos, hijos, libros, derechos cinematográficos, viajes constantes y calidoscopia vertiginosa.

Aun teniendo en cuenta el antecedente de Kant, que era una especie de reloj para los vecinos de Königsberg; el de Proust, encerrado entre cuatro paredes acorchadas, o el de Kafka, enfermo y solitario, es preciso partir de la típica mentalidad social del escritor español para conmoverse ante el furioso vitalismo de Hemingway. La mayoría de los escritores españoles, que precisan de dos empleos fijos para subsistir,

están en situación de entender, con una nostalgia y rebeldía prontamente apagadas en el sedentarismo, la tumultuosa existencia del autor de *El viejo y el mar,* su conocimiento directo del mundo en sus aspectos extremos de violencia, sexo y muerte. Hemingway, como un símbolo fuerte y hermoso, superaba el tedio, lo acomodaticio, la blandenguería aburguesada; Hemingway era el revulsivo de tanta conciencia cansada y culta y empezó a erigirse en mentor de la acción y de omnipotentes poderes físicos. Pero su clase de muerte arrancó de cuajo los cimientos del venturoso edificio y obligó a una revisión de su obra.

La historia está plagada de una dramática serie de hombres: los que no pudieron o no quisieron o no supieron esperar. Larra, Maiakovski, Pavese, por ejemplo, prefirieron la pistola; Leopoldo Lugones diluyó cianuro potásico en un vaso de *whisky* y Gérard de Nerval se valió de una cuerda y de una reja de callejuela sórdida. Angel Ganivet saltó al río báltico Duina; Stefan Zweig arrastró en la fatal decisión a su joven esposa en un cuarto de hotel brasileño; Emilio Salgari, Alfonsina Storni, Stephen Crane, José Asunción Silva..., pero —a qué seguir— la relación es larga, impresionante, y muchos los procedimientos.

Para no decir trivialidades sobre este absoluto conflicto entre el hombre y el medio habría que empezar por poseer una completa serie de nombres, con sus datos biográficos y esclarecimiento, hasta donde fuera posible, de los motivos inductores. Más tarde surgirían determinadas grandes constantes y a ellas se irían adscribiendo los protagonistas del dilatado drama. Entonces, provisto el investigador de un eficiente bagaje sicosomático, histórico, teológico y el apasionamiento e intuición que la decisiva gravedad del tema requieren, ya podría ir estableciendo una especie de sociología del desarraigo total.

El investigador prescindiría forzosamente de fundamentar sus conclusiones en la supuesta locura de los personajes. La locura, como exégesis, no es más que un síntoma del multitudinario proceso, y, en todo caso, la locura es de por sí fascinante y misteriosa para que podamos decir encogiéndonos de hombros: «Es que se volvió loco.» Nada es fácil. En tal sentido lleva razón Luis Rosales, cuando en su estudio sobre el quijotismo impugna el que los críticos traten de resolver el problema apelando al «expediente de la locura» de Don Quijote. Otro gran obstáculo con el que tropezarían los estudiosos residiría en las oscuras fuentes donde se desenvuelve el punto de ruptura entre el desarraigado y la sociedad y la vida. Estas sutiles reacciones anímicas jamás trascienden. Suponiendo, por fin, que el debelador de raíces tan cercanas al último misterio humanístico alcance la perspectiva exigida es cuando —de una vez y para siempre (y es ésta la incontrovertible razón que priva de matiz heterodoxo a mi escrito y quizá a todo

lo que el sol alumbra)— pisará terrenos cenagosos. Según nos ha revelado Camus, continuando a Dostoiewski, los que se quitan la vida afirman, precisamente por ese acto nada encomiable, el sentido de la vida. El único autoatentado que podría quitar sentido a la vida, que podría como tomar «venganza» de ella, sería el culminado a través de una lógica fría, imparcial y como ajena al sujeto. Esto sólo ocurre en la literatura. En la realidad, los que se evaden de la vida es porque la aman demasiado y no pueden penetrar su último secreto. Es una rebeldía y un reconocimiento, una cobardía y un acto de valor. El investigador, pues, daría de lleno en la contradicción sin respuesta.

De todas formas, por falta de testigos, Hemingway se llevó a la tumba la confirmación del terrible acto. Todo lo que se diga en torno a su muerte premeditada habrá de ser hipotético, aunque no demasiado gratuito si se tienen en cuenta varios factores, como son el antecedente de su padre, muerto en parecidas circunstancias, y la problemática general de su obra, que esbozaremos más tarde. Cuando murió Baroja, al que consideraba su maestro, dijo: «Qué tristes son las sábanas.» Estaba tan familiarizado con la muerte, con la muerte violenta, que llegó a escribir una *Historia natural de los muertos.*

Pero los españoles medios que hayan visto a Hemingway en el graderío de los cosos taurinos, con su gorrita de visera, su camisa a cuadros, su desaliñada barba y su «petaca» de *whisky* en el bolsillo, quizá han llegado a conclusiones erróneas sobre si el «viejo tigre» era un tipo optimista y vividor, en el sentido peyorativo que suele darse a esta palabra. No había nada de eso. Hemingway era un producto típico de guerra, falto de fe, abocado al nihilismo, y la máxima preocupación de todas sus obras se cifra en la muerte violenta, en cierta fatalidad que destruye siempre los esfuerzos del hombre. Su obsesión por la muerte lo trajo a España y a los toros, como una prolongación, ya más esteticista, de la guerra y el peligro. El sol y la bebida son elementos tan necesarios a una pletórica vitalidad física como el agua misma a los peces. Una vitalidad física que, sin embargo, percibe el drama inútil del mundo. Entre el sol y la embriaguez juega la muerte su baza decisiva. Para un hombre que ha vivido dos guerras y sus consecuencias y ha visto derrumbarse valores e ilusiones, la muerte cobra caracteres fijos, absolutos. El intelectual alemán Heinrich Straumann, sin referirse directamente a nuestra fiesta nacional, estuvo en situación de comprender mejor que muchos de nuestros compatriotas la aportación profunda de Hemingway a los toros, infinitamente superior a si, por ejemplo, el pase de pecho debe rematar con facilidad una serie de naturales o cualquier otra sutileza menor, de tipo localista. En nuestros juicios intervino la fuerza dogmática, profesionalista y limitada de la

«afisión», que dictaminó una serie de errores o falsas interpretaciones por parte de Hemingway, indudables desde el punto de vista estrictamente reglamentario y estatutario. El amigo de Ordóñez quedó algo malparado. Pero estoy seguro que no trató de escribir un manual de la fiesta, como existen manuales para mover las piezas de ajedrez. Y, en otro orden, todos los jóvenes narradores españoles actuales que han escrito sobre toros, boxeo y hasta pescadores deben algo a Hemingway, por lo menos una nueva visión de tan tradicionales ingredientes.

Ya Straumann, hace algunos años, nos habló del arcano de las fuerzas dinámicas, creadoras y destructoras —simultáneas— que laten en el mundo y que constituían la constante de Hemingway: «El vehemente impulso de crear va aparejado a una concepción de la destrucción, como un doble enigma de la vida y de la muerte.» No creo que después de esto sea difícil emparejar el toreo con el brillo de los soles estivales, el *whisky*, el torbellino y la muerte. Igual en la guerra, en la jungla y en el ruedo. De aquí su amor por España. Para Hemingway palpita en el mundo un mecanismo quebrantador (al cual sólo opone, en rachas continuamente desilusionadas, la solidaridad humana) que impide una posible justicia. Sus personajes realizan duros esfuerzos inútiles. Cuando el personaje ha luchado y ha fracasado (el Santiago de *El viejo y el mar,* el Manuel García de *El invicto* y el extraño tipo de *Después de la tormenta)* comienza a sentirse la ternura seca y heroica que caracteriza a los grandes escritores. Hemingway, cuya máxima originalidad consistió en equilibrar su desilusión con el vitalismo y la solidaridad humana, cae al final víctima del fatalismo expreso en casi todas sus obras. Somos muertos en potencia y hay quienes tienen de esto una conciencia exasperada y urgente. El puso sus experiencias personales en el corazón de diversos personajes. Fué un trabajo de años azarosos y sufridos.

Para escribir su última novela, la de mayor embriaguez, la del mensaje sin mensaje, necesitó un rifle y apenas un segundo. Era el mes de julio y en España se abatía el vociferante sol sobre los ruedos terribles. Ultima vivencia incomunicable de tardes soleadas, de mares antillanos, de junglas, obuses y borracheras. Todo lo apasionado, radical y sin ilusiones, toda la violenta belleza desconcertada mataron prematuramente al «dios de bronce de toda la experiencia literaria contemporánea en los Estados Unidos». Doble punto final.—Eduardo Tijeras.

INDICES DEL TOMO XLIX

NUMERO 145 (ENERO 1962)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Chumy.

NUMERO 146 (FEBRERO 1962)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

LO ESPAÑOL EN EL MUNDO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Muniesa.

NUMERO 147 (MARZO 1962)

Portada y dibujos del dibujante español Manzorro.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo • Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección...	Extensión	250
Secretaría...	—	249
Administración...	—	221

M A D R I D

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas
Seis meses...	100
Un año...	190
Dos años...	350
Cinco años...	800
Ejemplar suelto...	20

COLECCION CODIGOS CIVILES DE HISPANOAMERICA, PORTUGAL, BRASIL Y FILIPINAS

El Instituto de Cultura Hispánica está publicando, en uniforme y completa colección, los Códigos civiles de Hispanoamérica, Portugal, Brasil y Filipinas. Aspira con ello no sólo a dotar de útil instrumento de consulta y de trabajo a estudiosos, profesionales y personas interesadas por sus normas, sino, además, a facilitar las tareas de Derecho comparado, dando así un paso importante en el estudio de la posible unificación civil legislativa de las naciones hispánicas.

Cada tomo de la colección comprenderá el texto, puesto al día, de un Código, precedido de estudio redactado por prestigioso civilista de la nación correspondiente.

VOLUMENES PUBLICADOS

I. Código Civil de Argentina.
II. Código Civil de Bolivia.
X. Código Civil de España.
XX. Código Civil de Puerto Rico.
XXI. Código Civil de El Salvador.

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria). MADRID (España)

EDICIONES CULTURA HISPANICA

ULTIMAS OBRAS PUBLICADAS

Domingo de Soto. Estudio biográfico documentado, por el R. P. Vicente Beltrán de Heredia, O. P., Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1961. 17 × 20. 200 pesetas.

Es esta obra fruto del esfuerzo investigador del R. P. Beltrán de Heredia, quien ha dedicado buena parte de su vida a estudiar la de su hermano de Orden, gloria de la escuela teológico-jurídica española del siglo xvi. Consta de dos partes: una, de exposición histórica, y otra, exclusivamente documental. Con este libro, el R. P. Beltrán de Heredia ha hecho una importante contribución al conocimiento de la vida y del tiempo de una de las más insignes figuras de España y de la Orden dominicana, justamente en el curso del centenario de su muerte.

Estudios de Derecho Constitucional americano comparado, por Ricardo Gallardo. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1961. 295 páginas. 21 × 15. 100 pesetas.

El conocido jurista salvadoreño Dr. Ricardo Gallardo ha reunido en este volumen tres estudios de Derecho Público comparado, en los que aborda temas de gran interés científico. En el primero se contiene un estudio comparativo entre la Constitución Federal de los EE. UU. de Norteamérica y una de las más efectivas, dentro del tipo federativo, que tuvo Hispanoamérica, la de Centroamérica (1824-1839). El segundo está consagrado a un análisis comparativo entre aquella primera Constitución centroamericana y la primera Constitución del Estado de El Salvador, que le sirve para plantearse el problema de cómo el fenómeno típico hispanoamericano de los golpes de Estado trasciende a la esfera de las relaciones jurídicas y se convierte en un factor de Derecho. El último estudio examina las actuales tendencias constitucionales en Hispanoamérica, concediendo muy especial atención a la reglamentación del derecho de insurrección. Completa esta obra una muy rica bibliografía, ordenada sistemáticamente.

FEDERACION INTERNACIONAL DE LOS INSTITUTOS CATOLICOS DE INVESTIGACIONES SOCIALES Y SOCIO-RELIGIOSAS

F. E. R. E. S.

Friburgo (Suiza) y Bogotá (Colombia)

ESTUDIOS SOCIOLOGICOS LATINOAMERICANOS

1. FEDERICO DEBUYST: *La población en América Latina.* Demografía y evolución del empleo.
2 y 3. JAIME DORSELAER y ALFONSO GREGORY: *La urbanización en América Latina.* (Dos volúmenes.)
4. BERTA CORREDOR: *La familia en América Latina.*
5. CAMILO TORRES y BERTA CORREDOR: *Las Escuelas radiofónicas de Sutatenza (Colombia).* Evaluación de los resultados sobre los niveles de vida del campesino.
6. JOSÉ LUIS DE LANNOY: *Los niveles de vida en América Latina.* Vivienda, alimentación y salud.
7. DEMETRIO DÍAZ: *La educación en Brasil.*
8. — *La educación en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay.*
9. — *La educación en Ecuador, Perú y Bolivia.*
10. DEMETRIO DÍAZ y PABLO EMILIO PÉREZ: *La educación en Colombia.*
11. DEMETRIO DÍAZ: *La educación en México, América Central y el Caribe.*
12. JUAN ARCOS: *El Sindicalismo en América Latina.*
13. LUIS CALDERÓN, ARTURO CALLE y FRANCISCO HOUTART: *Problema de urbanización en América Latina.* Los grupos sociales, las barriadas marginales, la acción religiosa.
14. JUAN LUIS DE LANNOY y GUSTAVO PÉREZ: *Estructuras demográficas y sociales de Colombia.*
15. VIRGINIA GUTIÉRREZ DE PINEDA: *La familia en Colombia.* Estudio antropológico.
16. JORGE MENCÍAS: *Riobamba (Ecuador).* Estudio de elevación sociocultural del indio.
17. CÁNDIDO PROCOPIO DE CAMARGO: *Aspectos sociológicos del espiritismo en São Paulo.*
18. FRANCISCO HOUTART: *América Latina en cambio social.*
19. JUAN LUIS DE LANNOY: *El comunismo en América Latina.*
20. GUSTAVO PÉREZ: *El campesinado colombiano.*

DOCUMENTOS LATINOAMERICANOS

1. RAÚL CERECEDA: *Las instituciones políticas en América Latina.*
2. BERTA CORREDOR y SERGIO TORRES: *Transformación en el mundo rural latinoamericano.* Consecuencias sociales y económicas de las estructuras agrarias.
3. FEDERICO DEBUYST: *Las clases sociales en América Latina.*
4. JUAN LUIS DE LANNOY: *La economía latinoamericana.*
5. RUTILIO RAMOS: *Las estructuras sociales de México.*
6. RENATO POBLETE: *Las estructuras sociales en Chile.*

ESTUDIOS SOCIO-RELIGIOSOS LATINOAMERICANOS

1. GUSTAVO PÉREZ e ISAAC WUST: *La Iglesia en Colombia.* Estructuras eclesiásticas.
2. ISIDORO ALONSO: *La Iglesia en Brasil.* Estructuras eclesiásticas.
3. ISIDORO ALONSO, JOSÉ ORIOL, MONS. DAMMERT-BELLIDO, MEDARDO LUZARDO y JULIO TUMIRI: *La Iglesia en Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia.* Estructuras eclesiásticas.
4. ISIDORO ALONSO: *La Iglesia en América Central y el Caribe.* Estructuras eclesiásticas.
5. — *La Iglesia en Argentina, Uruguay y Paraguay.* Estructuras eclesiásticas.
6. RENATO POBLETE: *La Iglesia en Chile.* Estructuras eclesiásticas.
7. RUTILIO RAMOS: *La Iglesia en México.* Estructuras eclesiásticas.

8 9 y 10. LEANDRO TORMO: *La Historia de la Iglesia en América Latina.* (Tres volúmenes.)

11. GUSTAVO PÉREZ: *Seminarios y seminaristas en Colombia.* Origen y repartición.
12. PRUDENCIO DAMBORIENA: *El protestantismo en América Latina.* Efectivo, métodos, motivaciones.
13. GINÉS GARRIDO: *La ayuda sacerdotal a América Latina.*
14. JOSÉ MANUEL ESTEPA y JAIME DÍAZ: *La liturgia y la catequesis en América Latina.*
15. OSCAR DOMÍNGUEZ: *El campesino chileno y la Acción Católica Rural.*
16. GUSTAVO PÉREZ: *Seminario y seminaristas en América Latina.*

INDICE CULTURAL ESPAÑOL

PUBLICACION MENSUAL

EDICION ESPAÑOLA, ALEMANA, FRANCESA E INGLESA

DIRECCION GENERAL DE RELACIONES CULTURALES

Plaza de la Provincia, 1 MADRID

REVISTA DE DERECHO ESPAÑOL Y AMERICANO

Director: DR. FEDERICO PUIG PEÑA

Estudios jurídicos ☆ Comentarios a los principios generales del Derecho Derecho jurisprudencial europeo y americano ☆ Publicaciones jurídicas Ficheros de Jurisprudencia

Suscripción anual: 150 pesetas Ejemplar: 30 pesetas

Dirección y Administración: Covarrubias, 4. MADRID

ARBOR

REVISTA GENERAL DE INVESTIGACION Y CULTURA

Redacción y Administración:

SERRANO, 117 -:- Teléfonos 2333900 y 2336844 -:- MADRID

Estudio ☆ Notas ☆ Información cultural del extranjero
Información cultural de España ☆ Bibliografía

Suscripción anual, 160 pesetas

Número suelto, 20 pesetas -:- Número atrasado, 25 pesetas

Pídalo a su librería o a la

LIBRERIA CIENTIFICA MEDINACELI

MEDINACELI, 4 MADRID

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: MANUEL FRAGA IRIBARNE, Director del Instituto de Estudios Políticos

CONSEJO DE REDACCION

SALUSTIANO DEL CAMPO URBANO, MANUEL CARDENAL IRACHETA, JOSÉ CORTS GRAU, LUIS DÍEZ DEL CORRAL, MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO, TORCUATO FERNÁNDEZ MIRANDA, JESÚS F. FUEYO ALVAREZ, LUIS JORDANA DE POZAS, LUIS LEGAZ LACAMBRA, ANTONIO LUNA GARCÍA, JOSÉ ANTONIO MARAVALL CASESNOVES, ADOLFO MUÑOZ ALONSO, MARIANO NAVARRO RUBIO, CARLOS OLLERO GÓMEZ, CARLOS RUIZ DEL CASTILLO, JOAQUÍN RUIZ-JIMÉNEZ CORTÉS, LUIS SÁNCHEZ AGESTA, ANTONIO TOVAR LLORENTE

SECRETARIO: ALEJANDRO MUÑOZ ALONSO

SUMARIO DEL NUMERO 121
(Enero-febrero de 1962)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	175
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	200
Otros países	225
Número suelto	45

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS, plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

MUNDO HISPANICO

Una revista en español para todos los países

NUMERO 168. MARZO DE 1962

SUMARIO

Lejos de la ciudad, Fotocolor ZARDOYA.—*La cultura hispanorromana,* por RAMÓN PÉREZ DE AYALA.—*Convenio de doble nacionalidad entre España y Guatemala.*—*La crítica minoritaria,* por FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ.—*Los de Lepe, en el descubrimiento de América,* por J. GIL MONTERO.—*Definidor del paisaje americano,* por EDUARDO MARCO.—*Geografía de las ciudades mayas,* por FELIPE GONZÁLEZ RUIZ.—*Avance en la interpretación del pasado de América,* por JOSÉ M.ª ALVAREZ ROMERO.—*Mister Smith, de Toledo,* por TOMÁS SIERRA.—*Salamanca: fachadas, torres y patios,* por MARIA ROSA MAJÓ-FRAMIS.—*Audiencias en el Palacio de El Pardo.*—*El Piedra, un río desesperado,* por FRANCISCO LEAL INSÚA.—*Don Juan March y Ordinas.*—*Julio Camba, el gran indiferente, por* CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO.—*Rey Pastor,* por ANGEL RODRÍGUEZ BACHILLER.—*Doña Lola Membrives,* por RAMÓN NIETO.—*En la Hemeroteca Nacional,* por FRANCISCO TOMÁS COMES.—*Reloj de sol.*—*Paraguay, corazón de América.*—*Recepción en el Instituto de Cultura Hispánica.* — *El libro abierto.* — *La primera fortaleza roquera de Europa,* por MIGUEL GARCÍA DE MORA.—*El té de las cinco,* por GRACIÁN QUIJANO.—*El nuevo estilo de decorar entra en las tiendas,* por HELIA ESCUDER.—*Las palabras Tibi-dabo,* por MARTÍN ALONSO.—*Barcelona de luna a luna,* por M. J. ECHEVARRÍA.—*Un sombrero de flores* (cuento), por ISABEL DE AMBÍA.—*Estafeta.*—*Pasatiempos,* por PEDRO OCÓN DE ORO.—*Heráldica,* por JULIO DE ATIENZA.—*Consultorio de decoración,* por JOSÉ M.ª TOLEDO

Precio del ejemplar: 15 pesetas

Dirección, Redacción y Administración: Avenida de los Reyes Católicos (Instituto de Cultura Hispánica). - MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo

de .... a partir del número ...., cuyo

importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 196.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

....

TITULOS APARECIDOS

La Independencia Hispanoamericana, por Jaime Delgado.
Noticia sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca (hazañas americanas de un caballero andaluz), por Carlos Lacalle.
Escritores hispanoamericanos de hoy, por Gastón Baquero.
Bosquejos de Geografía americana (dos tomos), por Felipe González Ruiz.
Pedro de Valdivia, el capitán conquistado, por Santiago del Campo.

TITULOS DE INMEDIATA APARICION

Bolívar, por Juan Antonio Cabezas.
Drama y aventura de los españoles en Florida, por Darío Fernández-Flórez.
San Martín, por José Montero Alonso.
La música y los músicos españoles del siglo XX, por Antonio Fernández Cid.
Cincuenta poemas hispanoamericanos (hasta Rubén Darío). Selección y prólogo de José García Nieto y Francisco Tomás Comes.

PRECIO DE CADA EJEMPLAR:

España: 15 pesetas - Resto del mundo: 0,50 dólares

Colección Nuevo Mundo

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ...., calle de

...., núm. ...., desea recibir

..........ejemplares de los títulos siguientes (1):

- La Independencia Hispanoamericana.
- Bolívar.
- Noticia sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca.
- Drama y aventura de los españoles en Florida.
- San Martín.
- Escritores hispanoamericanos de hoy.
- Bosquejos de Geografía americana.
- Cincuenta poemas hispanoamericanos.
- La música y los músicos españoles del siglo XX.
- Pedro de Valdivia, el capitán conquistado.

cuyo importe abonará ....
Indicar la forma de pago

.... de .... de 196.........
FIRMA

(1) Táchese lo que no interese.

REMITE

....
....
....

Rellene el presente Boletín y remítalo a: Distribución de Ediciones INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA. Avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria). MADRID-3

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

Estudios ☆ *Notas* ☆ *Cronología internacional* ☆ *Bibliografía*

Documentación internacional

CONSEJO DE REDACCION

Director: Manuel Fraga Iribarne

Camilo Barcia Trelles
José María Cordero Torres

Alvaro Alonso Castrillo, Emilio Beladíez, Eduardo Blanco Rodríguez, Juan Manuel Castro Rial, Julio Cola Alberich, Luis García Arias, Rodolfo Gil Benumeya, Antonio de Luna García, Enrique Llovet, Enrique Manera, Jaime Menéndez, Bartolomé Mostaza, Jaime Ojeda Eiseley, Marcelino Oreja Aguirre, Román Perpiñá Grau, Juan de Zavala Castella

Secretaría: Carmen Martín de la Escalera
Fernando Murillo Rubiera

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España...	120
Portugal, Iberoamérica y Filipinas...	150
Otros países...	200
Número suelto...	40

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

CONVIVIUM

ESTUDIOS FILOSÓFICOS

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Director: Jaime Bofill Bofill, Catedrático de Metafísica

Revista semestral

SECCIONES

Estudios ☆ *Notas y discusiones* ☆ *Crítica de libros* ☆ *Indice de revistas*

Precio	Un ejemplar	Suscripción
España	60 pesetas	100 pesetas
Extranjero	U. S. $ 2,40	U. S. $ 4

Dirección postal:

Sr. Secretario de CONVIVIUM. Estudios Filosóficos
Universidad de Barcelona. BARCELONA (España)